الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الرابعة والأربعون ، العدد 535 /تشرين الثاني 2015

باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق. المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 ل.س

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ـ الحرب والسلم (3) .... مالك صقور.......... 5

ب / دراسات

1 ـ الحكاية والسَّرد .... سمر روحي الفيصل 35

2 ـ أبو الطيب المتنبّي

من خلال المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع............................ الغالي بنهشوم............. 45

3 ـ جهود عبد الملك مرتاض في

ترجمة المصطلح اللساني والسيميائي ....د. فريد أمعضشو 67

4 ـ الشعر والواقع الاجتماعي .... فؤاد الكميري............ 87

5 ـ علم النفس الثقافي وتياراته الثلاثة .... يونس صالح 103

ج ـ أسماء في الذاكرة

ـ الشهيدان: الشيخ عز الدين القسام والقائد سعيد العاص

في ضمير شعراء بلاد الشام.. أحمد سعيد هواش...... 113

د/ الإبداع

1/ الشعر

1 ـ قصيدتان.. إبراهيم عباس ياسين 125

2 ـ قصائد.. إسماعيل ركاب 128

3 ـ قصائد.. حسن بعيتي................ 132

4 ـ سهر الورد.. زكريا مصاص 134

5 ـ أيتها المرأة البيضاء.. سلامٌ علي .... غياث رمزي الجرف 137

6 ـ قصيدتان.. ليندا إبراهيم 113

2 ـ القصة

1 ـ في وقت قادم .... آمال شلهوب..............145

2 ـ ولم تأتِ أمي .... ديمة داوودي..............147

3 ـ الهطول حباً .... رزان عويرة..............151

4 ـ البطل.. عاطف صقر..............154

5 ـ عزلة ومئة من الزمن.. مشلين بطرس..............161

6 ـ قصتان قصيرتان جداً .... وفيق أسعد..............164

هـ ـ حوار العدد

ـ حوار مع الباحث محمد خالد عمر .... سلام مراد 169

و ـ قراءات نقدية

1 ـ رواية أورهان باموق (اسمي أحمر) وفنية التخاطب الفردي .... سريعة سليم حديد......... 189

2 ـ دراسة في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار...............................د. الشريف حبيلة............ 193

3 ـ خالد أبو خالد... الشاعر الفلاح والرسام البيدري.......................... لينا أبو بكر 225

4 ـ الأنا والآخر في رواية "الوصمة البشرية" .... د. ماجدة حمود............ 231

5 ـ بناء الزمن السردي في رواية العَلاَّمة لبنسالم حميش.......................... هشام دحماني............ 247

ي ـ وإلى لقاء:

ـ جمال الغيطاني في الـ (زيارة) الأخيرة.. منير الرفاعي 261

ملاحظة: تمَّ ترتيب مواد العدد حسب ترتيب الأحرف الهجائية لكُتَّاب العدد

الحرب والسلم..

(3)

مالك صقور

لم أختر الحديث عن رواية تولستوي "الحرب والسلم" مصادفة، فالحرب التي فرضت على سورية وما تزال، جعلتني أعود إلى صفحات تاريخ الحروب الكثيرة، ربما لاستخلاص عبرة واحدة. فما أكثر العبر وأقلّ الاعتبار. وليف تولستوي نفسه، الذي سجّل وعبّر في أغلب كتاباته الكثيرة عن رفضه للعنف، وعدم مقارعة الشر بالشر، إلا عنده، أن الحرب قد فرضت على روسيا، وكان على شعبها أن يهّب هبة الرجل الواحد للدفاع عن الوطن.

لقد تفرّغ ليف تولستوي كلياً، كما جاء سابقاً، لكتابة "الحرب والسلم" وهو يسجّل تاريخ الحرب الفرنسية ـــ الروسية 1805 ـــ 1812. والآن، وبعد صدور هذا السّفر الضخم بعد مئة وخمسين عاماً، من استفاد من قراءة هذه الرواية واستخلص منها العبر، كما كل كتب تاريخ الحروب.. فكل الحروب قذرة. وعلى الرغم من أسئلة تولستوي وتأملاته وتداعياته عن هذه الحرب، وغيرها، وعن العبر التي استخلصها، ما زالت الحروب تقتات بأرواح الناس، وتدّمر بيوتهم، وتهجّرهم، وتحرمهم العيش. فبالإضافة إلى الضحايا إن كانوا بالآلاف، أو

الملايين، هناك ضحايا ــ ما زالوا على قيد الحياة وهم أحياء ــ أموات. لأن الحرب أعطبتهم، ففقدوا أعضاءهم، وأصبحوا معاقين، وهم عبء على ذويهم والمجتمع والدولة.

والسؤال الذي يطرح نفسه: "كل هذا من أجل ماذا؟".

وقد يبدو السؤال ساذجاً أمام فهم فلسفة الصراع، منذ بدأ الوجود البشري.. وأعود إلى سؤال تولستوي في مقدمته للرواية: "هل أحداث سنة 1812 إنما سببها حب الغزو عند نابليون، وصلابة الوطنية عند ألكسندر؟

ويقول: "إن حادثاً احترب فيه ملايين البشر، وقتل فيه نصف مليون من الرجال، لا يمكن أن تكون إرادة فرد هي سببه" ويتابع تولستوي: "لماذا اقتتل ملايين البشر، وقتل بعضهم بعضاً بينما يعلم كل واحد منهم، منذ كان العالم عالماً، أن هذا الاقتتال وهذا القتل شر روحاً وجسداً؟ ـ لقد اقتتلوا وقتلوا لأن القتال والقتل أمران لا مفرّ منهما فكانوا حين يقتتلون ويقتلون إنما يخضعون لذلك القانون الأدبي، القانون الذي يخضع له عالم الحيوان"(1).

لقد ذكرت ذلك، في الحديثين السابقين، وذلك ليس من باب التكرار، بل من باب التوكيد على همجية الحرب وشناعتها.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن: هل القانون الأولي الذي يتحدث عنه تولستوي، وهو القانون الذي يخضع له عالم الحيوان، ما يزال مستمراً عبر القرون، بعد كل هذا التطور الهائل، والتقدم، ونحن في القرن الحادي والعشرين ــ عصر العلوم والمعرفة، عصر الثقافات. فلماذا لا يمكن للسلام أن يحل محل الحرب، والتفاهم أن يحل محل الثأر والانتقام، والقتل، والذبح؟

ما تشهده الساحة العربية برمتها، وبعض مناطق في العالم، يقر بمنطق القوّة، لا قوّة المنطق، وأن كل ما عبّرت وتعبّر عنه قوى الخير والسلم، والتعايش السلمي بين الشعوب ما هو، إلا كمن ينفخ في قربة مثقوبة. ما دام منطق الغاية تبرر الوسيلة. وغاية الشر الأكبر هي الهيمنة على الآخر، والسلب والاستلاب.

يقول تولستوي: "إننا إذا ألقينا على التاريخ نظرة عامة شاملة اقتنعنا بأن هناك قانوناً أبدياً يحكم الأحداث. ولكننا حين ننظر إلى التاريخ نظرة شخصية نقتنع بنقيض ذلك"(2).

***

يستهل ليف تولستوي روايته هكذا: "ليست جنوه ولوكا الآن، يا عزيزي الأمير، إلا اقطاعات لأسرة بونابرت. ما هما إلا أملاك لها. فإذا زعمت لي أننا لسنا في حرب، وإذا ظللت تبيح لنفسك أن تموّه هذه الأعمال الشائنة كلها، وأن تطفف من أمر هذه الفظائع التي يرتكبها عدو المسيح هذا (ويميناً أني لأؤمن بذلك) فاعلم أنني أنكرك عندئذ ولا أعرفك، فلا أنت صديقي، ولا أنت خادمي الأمين، كما تقول طيب طيب. يومك سعيد، أرى أنني أخفتك. اجلس وحدّث[1](3).

هذا ما قالته آنا بافلوفنا شيرر ــ للأمير شيرر ـ في تموز عام 1805 وهي الآنسة النبيلة المرموقة من خدينات الإمبراطورة ماريا (أرملة القيصر لولس الأول، وأم القيصر الإسكندر الأول) ـ للأمير فاسيلي.

والأمير فاسيلي، هو شخص خطير الشأن يحتل في الدولة منصباً عالياً. وكان الأمير هذا أول الواصلين لسهرة آنا شيرر.

هكذا يفتتح ليف تولستوي روايته، بالنبأ هذا لشخصية كبيرة، في الدولة والمجتمع. وهو إذ يفتتح أو يستهل الرواية الكبيرة، يشير إلى أمرين: الأول: أنباء نابليون وسطوته، والثاني: سهرات المجتمع الراقي والعائلات الارستقراطية والإقطاعية، عشية الحرب.

---

[1] في شهر حزيران من سنة 1805، بعد أن نصّب نابليون ملكاً على إيطاليا وميلانو، ضم "الجمهورية الليجورية" (جمهورية جنوه) إلى الإمبراطورية الفرنسية، وأزال جمهورية لوكا الصغيرة في توسكانيا، التي كانت منذ 1796 تحت السيطرة الفرنسية أيضاً، ووهب الجمهورية الثانية لأخته إيليز التي أصبحت دوقة لوكا وبيومبينو.

وتستمر الصفحات الأولى للرواية بوصف الحياة في روسيا القيصرية، خاصة حياة (المجتمع الراقي)، ومجونه، ولهوه، وقصفه، وكيف غزا نابليون عقول الشباب في روسيا. حتى أصبح "أسطورة". والشغل الشاغل، وأحاديث الشباب، صار نابليون. والآن، بدأ نابليون بالحرب ضد روسيا.

يسهب تولستوي بتصوير حياة المجتمع الارستقراطي الروسي ووصفه للخواء العاطفي، والعقلي، كذلك اللامبالاة، والنفاق، والانتهازية. تلك الفئات المعجبة بالثقافة الفرنسية، وشخص نابليون، يتحدثون باللغة الفرنسية.

يوصف تولستوي، هذه الطبقات بالترفع عن عامة الشعب، وكيف يفضلون الحديث باللغة الفرنسية، التي لا تتحدث بها عامة الشعب، الغارق في مملكة الظلام. كذلك يفضح تولستوي علاقات العائلات النبيلة، وكيف يتم الزواج لأبنائها بالإكراه. وذلك من أجل الورثة، والمصالح المادية، ضد رغبة الأبناء.

***

في السهرات الكثيرة، التي تقيمها العائلات الارستقراطية والإقطاعية، يتطرق تولستوي لأحاديث بعض تلك الشخصيات بالسياسة، سواء عن وضع روسيا، وعن التوازن الأوروبي، وعن نابليون ذائع الصيت. وهو بذلك يمهد للحرب القادمة وآراء الشخصيات سواء بالحرب، أو بشخصية نابليون، التي كانت تلهب مشاعر الشباب في تلك الفترة.

وفي إحدى الحفلات، أو السهرات، قدمّت سيدة الصالون، لضيوفها الفيكونت مورتمار وهو شاب لطيف ناعم القسمات، وأنه من ألمع الأسماء بفرنسا، وهو من المهاجرين الأخيار ــ المهاجرين الصادقين، كما يصفه تولستوي. وطُلب إلى الفيكونت مورتمار أن يحدثهم عن اغتيال دوق إِنجهين[1].

---

[1] الشاب لويس انطوان دوربون كونديه ــ دوق انجهين ــ ولد سنة 1772 ــ 1789، اختطفته شرطة نابليون في مدينة اتنهايم من دوقية بادن، ثم اقتيد إلى فنسان، وقتل رمياً بالرصاص، في 21 آذار سنة 1804، فأثار هذا الاغتيال استياءً كبيراً في روسيا وبروسيا التي عزفت عندئذ عن التحالف الذي كانت تنوي إقامته بينها وبين فرنسا.

فانحنى الفيكونت ملبياً، وابتسم في رقة ولطف، فأهابت آنا ـ سيدة الصالون، بالجميع أن يصغوا إلى ما سيرويه مورتمار وراحوا يثنون عليه: إن الفيكونت قصاص رائع مع عبارات مجاملة كثيرة منها إطراء. في هذه السهرة يصف تولستوي الشخصيات: الإناث والذكور، ولا يفوته وصف ملابسهم، ووجوههم، حتى يتخيل القارئ كل الموجودين في السهرة، وبعد التعليقات الكثيرة، وإعادة الطلب للفيكونت كي يحكي لهم قصة اغتيال دوق إنجهين. وأخيراً، ابتسم الفيكونت وحكى ببراعة وظرافة تلك القصة التي كانت تروج عن رحلة سرّية قام بها دوق إنجهين إلى باريس لزيارة الآنسة جورج[1]، فإذا هو يجد عندها نابليون الذي كان يحظى أيضاً بالنعم والآلاء التي تجود بها تلك الممثلة الكوميدية الشهيرة. وشاءت المصادفة أن يُغمى على نابليون حين رأى الدوق كما كان يحدث له هذا الإغماء أحياناً، فأصبح نابليون تحت رحمة خصمه. ولكن الدوق أبى أن ينتهز هذه الفرصة، بسبب أخلاقه وكرمه، لكن نابليون حقد عليه حقداً شديداً، وثأر لنفسه، بعد ذلك، ودّبر له عملية اغتيال(4).

يروي تولستوي هذه القصة، وأغلب الظن، كي يعرّف القراء بماضي نابليون، وأن وصف تلك السهرات الكثيرة في المجتمع الراقي، يأتي تولستوي على ذكرها، فكما سبق أنه يفضح تلك الطبقة البعيدة عن الشعب، ولا تهتم إلا بمصالحها.

في تلك السهرة العامرة، من سهرات آنا بافلوفنا، يعرف المؤلف بشخصيات جديدة، ستلعب دوراً هاماً في الرواية. فبالإضافة إلى الشاب الفرنسي المهارج الفيكونت مورتمار والأب موريو، والأميرة الجميلة الفاتنة هيلين ابنة الأمير فاسيلي الذي تعرف عليه القارئ من الأسطر الأولى، والأمير هيبوليت، والأمير أندريه بولكونسكي، وبطرس بيزوخوف وآخرون.

***

[1] هي الآنسة مارغريت فايمار ــ الملقبة (جورج) (1787 ــ 1867) فنانة شهيرة في فرقة الكوميدي فرانسيز منذ عام 1803، وقد تركت مذكرات، حكت فيها قصة علاقتها بنابليون.

لا يمكن تلخيص رواية "الحرب والسلم" سواء بعدد صفحاتها باللغة الروسية التي تزيد عن ألف وخمسمئة صفحة أو بترجمتها إلى اللغة العربية التي تزيد عن ثلاثة آلاف صفحة، هذا بالإضافة إلى أنه لا يمكن الإحاطة بعدد شخصياتها. يذكر آلكسندر سولوفييف ــ أحد النقاد الكبار الذين اهتموا وناقشوا "الحرب والسلم" يقول بصدد شخصيات "الحرب والسلم": "لقد أحصيت في الرواية (559) شخصية، ورسم لوحات حيّة تبلغ من الوفرة، أن المرء ينسى أخيراً إغفال المشروع الأصلي إزاء الغزارة الخارقة في الكتاب الذي أنجز"(5).

وبدأت الحرب مع فرنسا، ولكن على الأراضي النمساوية، وهنا يصف تولستوي أراء الناس بالحرب، ونظرتهم إلى فرنسا ونابليون، من خلال حوارات مكثفة وكثيرة بين شخصيات المجتمع الراقي. عندها تبرز شخصية من أهم شخصيات الرواية، وهو الأمير أندريه بلكونسكي، الذي تطوّع بالذهاب إلى الحرب، رغم رفض أبيه الأمير العجوز بلكونسكي وزوجته الفاتنة. ويحاول بطرس بنروخوف الذي انتسب لجمعية الماسونيين الأحرار، أن يصرفه عن رأيه، قائلاً له: "نحن الآن في حرب مع نابليون، فلو كانت هذه الحرب حرباً في سبيل الحرية لفهمت ولكنت أول من يتطوع للقتال. أما أن تنصر أنجلترا والنمسا على أعظم رجل في العالم.. فليس في هذا خير. لكن الأمير أندريه هز كتفيه هازئاً، حين سمع قول بطرس والتي كانت في نظره قول طفل"(6).

وينتهي الحوار بين بطرس وأندريه، بقرار لا رجعة عنه، فأندريه قرّر الذهاب إلى الحرب. ويذهب..

***

يتتبع تولستوي رحلة الأمير أندريه إلى الحرب، حيث التحق بالجيش الروسي في النمسا، ويتتبع مقابلاته مع الجنرالات، ومع قائد الجيش، ويشارك أندريه في المعارك، ويجرح في إحدى المعارك، وهنا يُظهر تولستوي بطولة

الأمير أندريه "الذي كان يرقد على رابية (براتسن) والراية التي رفعها مستلقية قربه. وبقي ينزف طويلاً. وعندما عاد وعيه إليه، كانت أول فكرة خطرت بباله هي هذا التساؤل: "أين تلك السماء العالية التي كنت أجهلها حتى الآن، ثم اكتشفتها اليوم؟ وهذا الألم أيضاً كنت أجهله. نعم. كنت أجهل كل شيء حقاً حتى الآن، كل شيء ولكن أين أنا؟"

وبقي مدة طويلة على هذه الحال، وهو يتأمل السماء الزرقاء العالية، رأى فيها تلك السحب نفسها تتهادى متموجة، لكنها ارتفعت الآن مزيداً من الارتفاع، وهو على هذه الحال لا يستطيع أن يتحرك أو حتى يلفت رأسه، سمع ضجة سنابك الخيول، وأصوات تحكي باللغة الفرنسية، "كان هؤلاء الفرسان هم نابليون واثنان من مرافقيه. كان نابليون، وهو يطوف بساحة المعركة، يصدر أواخر أوامره لتعزيز سرايا المدفعية، التي تطل بنيرانها على سد آوجست. وينظر إلى الجرحى والقتلى الذين ما يزالون راقدين على أرض القتال... وبعد أن سار بضع خطوات توقف عند الأمير أندريه الراقد على ظهره. ورأى عصا الراية متروكة إلى جانبه (كان الفرنسيون قد أخذوا الراية كغنيمة حرب) فقال وهو ينظر إلى الأمير أندريه بولكونسكي: هذه ميتة جميلة"(8).

في هذه اللحظة، التي سمع أندريه ما قاله نابليون، وهو يرى فوقه السماء البعيدة العالية الأبدية، عرف، أن الذي يتكلم هو نابليون، لكن نابليون يبدو في هذه اللحظة صغيراً كل الصغر، حقيراً كل الحقارة، بالقياس إلى ما يحدث بين نفسه وبين هذه السماء العالية.

وفجأة، قال نابليون:

ــ آه ــ إنه حي.. ارفعوا هذا الفتى ولينقل إلى مركز الإسعاف(9)

***

هكذا، مني الجيش الروسي بخسارة في حربه في معركة (أوسترليز) والتي كان تولستوي قد وصفها بإسهاب، ولم ينس أدق التفاصيل، تفاصيل الخطة التي وضعت لهذه المعركة. يذكر تولستوي، معارضة قائد الجيش كوتوزوف لبدء الهجوم. لكن أمر القيصر آلكسندر كانت عكس ذلك، والنتائج أثبتت صحة رأي القائد المخضرم كوتوزوف. وتقهقر الجيش الروسي، وكان التبرير، إن الجيش الروسي يحارب على الأراضي النمساوية، وليس على أرضه.

يصف تولستوي بدقة، وموضوعية، وصدق، تقهقر الجيش الروسي الذي كان وفق تصوير المؤلف مثيراً ومؤلماً، لدرجة، جعلت كوتوزوف ينسى ألم جرح تعرض له، وهو يشير إلى الراكضين مؤكداً بأن الجرح الحقيقي هناك بينهم.. كانت هزيمة الجيش الروسي أمام جيوش نابليون الجرارة عام 1805. وكان سبب اندلاعها، وفق ما يقول نابليون، هو تحالف القيصر ألكسندر الأول مع النمسا.

***

ويتابع تولستوي بشكل مواز تصويره للحياة الروسية، والعائلات الإقطاعية، وفي الوقت نفسه تداعيات الحرب وانتصار الفرنسيين في معركة (أوسترليز) التي كانت حاسمة وفاصلة. وهنا لابد من ذكر كيف وصف تولستوي حال الجنود وهم على تلك الحال، ولم يكتف بوصف الجوع، والبرد، وانعدام الإمداد، بل وصف حال الخيول، وقلة العلف، إذ لم يترك شيئاً إلا ووصفه، ولم ينس أمراً من أمور الحرب، والمعارك، وتداعياتها. حتى اضطر الجنود أن ينبشوا قش السقوف وإطعام خيولهم. يقول: "ورغم هذه المبائس كلها، فقد ظلت حياة الجنود والضباط تجري في مجراها فكان بالنسبة للضباط "إطعام جنودهم هو أكبر همومهم" (10).

وبعد معركة أوسترليز وقعت معركة فريدلاند، وانتهت أيضاً بانتصار جيش نابليون، وكانت خاتمة حرب عام 1807، وهذه المعركة أعقبها هدنة بين الفرنسيين والروس، مهدّت للصلح بينهما، حتى التقى الإمبراطوران الكبيران آلكسندر الأول إمبراطور روسيا، وإمبراطور فرنسا نابليون بونابرت. وجرى تفاهم، وصلح، وصداقة. كما وتبادل الإمبراطوران الأوسمة، فتوشح ألكسندر بوسام جوقة الشرف، وتوشح نابليون بوسام القديس أندريه الأكبر. وبهذه المناسبة أقامت كتيبة الحرس الفرنسي مأدبة للكتيبة من فوج الجيش الروسي (بريوبراجنسكي) حضرها الإمبراطوران. واحتفاءً بتلك المناسبة، زينت الشوارع برايات تحمل الرايات والأعلام الروسية والفرنسية، وأشرطة كتب عليهما الحرفان اللذان يبدأ بهما اسما ألكسندر ونابليون بخطوط كبيرة: N.A.

ويمضي تولستوي بوصف اللقاء بين الإمبراطورين، على لسان أشد المحبين للقيصر الروسي، وهو نيقولاي رستوف، الذي وصل حبه للقيصر حتى العبادة، وكان أشد طموحه أن يحظى بنظرة رضا منه. استعرض الإمبراطوران حرس الشرف الحرس من الجانبين، الفرنسي والروسي، كان نابليون يمتطي حصاناً عربياً أصيل أشهب يغطي سرجه غطاء من قطيفة مطرزة بذهب (وبالمناسبة، دائماً يذكر تولستوي، عند ذكر نابليون في المعارك أنه كان يمتطي جواداً عربياً أصيلاً).. ويلاحظ رستوف الذي يملك بصر فارس خبير، أن يلاحظ من خراقة الحركات التي قام بها نابليون، الذي لم يكن ثابتاً على ظهر حصانه. ولم يكن راكناً على سرجه: عندها صاحت الكتيبتان تهفتان: "هورررا!! عاش الإمبراطور. ونزل الإمبراطوران عن حصانيهما، وتصافحا، وكانت ابتسامة مصنوعة كريهة تتموج على قسمات وجه نابليون. وكلّمة آلكسندر بلهجة فيها مودة ولطف(11).

وكان الذي أذهل رستوف، وهو يراقب المشهد، ويحصي حركات الإمبراطورين، والذي أدهشه أكثر من كل سواه، أن آلكسندر عامل نابليون

معاملة الند للند، وأن نابليون، من جهته، كان يُعدّ رفع الكلفة بينه وبين ألسكندر أمراً طبيعياً...

وقال نابليون بصوت واضح يبرز كل حرف من حروف كلامه:

ـ صاحب الجلالة، هل لي أن أستأذنكم في أن أهب وسام جوقة الشرف إلى رجل تعدّونه أشجع جندكم؟

كان بونابرت القصير هو المتكلم، وهو شاخص ببصره إلى عيني آلكسندر. وقد انصت آلكسندر إلى ما قاله نابليون، ووافق على اقتراحه بحركة من رأسه، وابتسم له ابتسامة فيها لطف ومودّة.

وأضاف نابليون يقول موضحاً كل مقطع من مقاطع كلامه:

ـ إلى الذي أبلى في هذه الحرب الأخيرة أحسن البلاء، وكان أجسر الجسورين.

قال آلكسندر:

ـ هل تأذن لي جلالتكم بأن أسأل الكولونيل رأيه؟

فتقدم الأمير كوزلوفسكي الذي كان يقود الكتيبة، بضع خطوات سريعة، في أثناء ذلك نضا نابليون عن يده الصغيرة البيضاء قفازها، مزق القفاز ورماه، فأسرع ضابط مرافق يرفع القفاز عن الأرض.

قال الإمبراطور آلكسندر يسأل كوزلوفسكي بصوت خافت باللغة الروسية.

ـ لمن يوهب الوسام؟

ـ لمن تشاء يا صاحب الجلالة..

فقطّب الإمبراطور حاجبيه مستاء. وقال وهو يلقي نظرة حواليه:

ـ لابد من إجابته على كل حال.

فأجال كوز لوفسكي على الصفوف نظرة حاسمة، وشمل بهذه النظرة رستوف.

قال رستوف محدثاً نفسه: "أيقع الاختيار علي؟".

وصاح الكولونيل مقطباً حاجبيه منادياً:

ـ لا زاريف!

فتقدم أول جندي من الصف الأول، يسير بخطى عسكرية وهيئة جسور(11)

وبعد أن تم تقليد لازاريف الوسام، ركب الإمبراطوران حصانيهما ومضيا.. وحصل هرج ومرج، وأقبل العسكريون فرنسيون وروس يقبلون لازاريف...

وأقبل الجنود يلتهمون الطعام المعد في هذه الوليمة.

وبدأت النكات والفكاهات، ناسين هموم الدم والمعارك... وسأل ضابط من الحرس ضابطاً آخر:

هل تعرف كلمة المرور؟ كانت أمس الأول: (نابليون، فرنسا، بسالة).

وكانت أمس: (الكسندر، روسيا، عظيمة). فيوماً يضعها إمبراطورنا، ويوماً يضعها نابليون. غداً سيمنح الإمبراطور ألكسندر صليب القديس جرجس لأشجع جندي من جنود الحرس الفرنسي. لابد له من هذا يجب أن يردّ على اللباقة بمثلها"(12).

كان هذا اللقاء في (تيلسيت)، وتكرر لقاء الإمبراطورين عام 1808 في (ايرفورت)، وفي عام 1809، كان التفاهم بين سيدي العالم العظيمين ـــ كما كانا يلقبان في ذلك الوقت، قد بلغ أنه حين أعلن نابليون الحرب على النمسا، عبر الجيش الروسي الحدود ليساعد عدوّنا القديم بونابرت، على حليفنا القديم إمبراطور النمسا؛ وبلغ ذلك التفاهم من القوة أن الدوائر العليا من المجتمع أخذت تتكلم عن زواج سوف يتم بين نابليون وإحدى أخوات الإمبراطور ألكسندر.

ولكن المجتمع الروسي كان عدا اهتمامه بأحداث السياسة الخارجية هذه، مهتماً اهتماماً خاصاً شديداً بالإصلاحات الداخلية التي كانت تتم حينذاك في جميع أجهزة الدولة"(13).

كان لابد من الاستشهاد بهذين المقطعين، ليس فقط لذكر التفاصيل التي يعنى بها المؤلف، بل للتأكيد على مبدأ من مبادئ السياسة، القوة أولاً، وأنه لا يوجد شيء ثابت فيها، وتصديقاً للمثل القائل: (لا تستمر عداوة، والرضا لا يستمر)، أو كما يقول لينين: (لا يوجد في السياسة أمر مستقيم كما شارع نيفسكي) هذا أولاً.

وثانياً: لأن هذه الهدنة، وهذا الصلح بين الإمبراطورين لم يستمر طويلاً، فلقد نقض نابليون العهد، والوعد، والصلح بعد فترة، وفي عام 1911 شن نابليون حربه على روسيا أيضاً بحجة واهية، وغزا روسيا من جديد، لكنه هذه المرة انهزم شر هزيمة.

***

بعد الصلح الذي تم بين إمبراطور روسيا آلكسندر الأول وإمبراطور فرنسا نابليون فرنسا، كما عرضه تولستوي، وهو يستند إلى وثائق تاريخية، على ما يبدو، يعود تولستوي، يسرد حياة بعض الشخصيات التي تعرفنا إليها في بداية الرواية، وكلها تمثل العائلات النبيلة، أو من الأشراف، أو من أكبر الإقطاعيين، من آل رستوف، وبلكونسكي، وبنيروخوف، ويروي العلاقات الجديدة، والسهرات العامرة الباذخة، الراقصة، حتى أن الإمبراطور حضر بعض تلك السهرات، وعن جولات أصحاب الأطيان على قراهم ومزارعهم وفلاحيهم، وبذلك يعرض دون مباشرة للوضع البائس للفلاحين الأقنان، حتى ولا يفوته أن يسوّد صفحات عديدة عن رحلة صيد، قام بها نيقولاي رستوف، وأخته ناتاشا رستوفا، ولما تعرضا له من مصاعب، وبرد، ولا تخلو تلك الرحلة الشائقة بالنسبة

للقارئ كيف يتم الصيد، (لكن ليس صيد عصافير) بل صيد ذئاب، وخنازير، وأرانب. لم يفته أن يعرض نشاط أندريه الذي جُرح وأسر في النمسا، وعاد، وتعافى، وتابع حياته في أملاكه ثم زواجه وطلاقه وعشقه من جديد.

يفرد تولستوي لشخصية هامة، من شخصيات الرواية، توقف عندها بإيجاز، من وجهة نظري لأهمية الموضوع الذي يتطرق إليه تولستوي، وهو انتشار الماسونية في روسيا، وكيف تم إغواء بطرس بيزوخوف بالانتساب إليها. طبعاً، يتذكر القارئ أن بطرس بيزوخوف هو الابن غير الشرعي للأمير الإقطاعي ــ الذي هو من جيل الإمبراطورة كاترين الثانية ــ والغني جداً، بعد موت أبيه، ورث بطرس كل شيء، وهو يعيش البطالة والعطالة، والخواء العاطفي، يقضي وقته في الشراب والملذات، والقصف، والقمار، ككل أبناء طبقته، ومن شدة الضجر والملل، رحل إلى بطرسبورغ.

وبالمناسبة، لقد انتشرت الماسونية انتشاراً كبيراً في روسيا في عهد كاترين الثانية واستمرت حتى الثورة الفرنسية، ولكن ما أن ارتابت الإمبراطورة وجزعت من أن الماسونيين يحملون أفكاراً هدامة حتى منعت محافلهم. وفي عهد خلفها بولس الأول ــ الذي قيل عنه أنه من الماسونيين ــ انطلقت المحافل من جديد وازدهرت في عهد آلكسندر الأول. الذي حكم طيلة المدة التي تتناولها رواية (الحرب والسلم) من عام 1805 ــ 1812.

عندما يعود بطرس بيزوخوف إلى بطرسبورغ، أراد العزلة للقراءة، بعد المبارزة التي أجراها مع عشيق زوجته. وتفرغ للقراءة. ووجد في القراءة متعة متجددة لا عهد له بمثلها من قبل: "هي متعة الإيمان بإمكان الوصول إلى الكمال، وإمكان إقامة ذلك الحب الأخوي الفعّال على هذه الأرض، أعني الحب الذي كشف له عنه أوسيب ألكسيفتش(14).

وأوسيب الكسيفتش بازديف: هو الماسوني الذي كوّن اسمه على غرار الماسوني: أوسيب "يوسف" بوزديف..

وبعد وصوله إلى بطرسبورغ، وبعد انقضاء ثمانية أيام على وصوله دخل عليه في مكتبه الكونت البولوني الشاب فيلارسكي الذي كان بطرس قد تعرف عليه في المجتمع البطرسبورغي الراقي من قبل. وعندما تأكد فيلارسكي أنهما وحيدان، ولا ثالث لهما: قال له:

– إنني مكلف بمهمة لديك يا كونت. إن شخصاً عالي المقام في جمعيتنا قد توّسط لقبولك في الجمعية قبل انقضاء المهلة المعتادة. وطلب مني أن أكون المسؤول عنك. فهل تريد أن تنتسب إلى جمعية الماسونيين الأحرار بكفالتي؟

لم يسعْ بطرس إلا أن يستغرب هذه اللهجة الباردة القاسية التي يتكلم بها الرجل الذي يراه بطرس في حفلات الرقص مبتسماً لطيفاً ساعياً إلى الحسناوات المتألقات متردداً إليهن. حائماً حولهن..

أجابه بطرس:

ــ نعم، أريد(15)

بسرعة وافق بطرس على الانتساب إلى جمعية الماسونيين الأحرار، ظناً منه أنه يستطيع أن يطهّر نفسه، لأنه كان يعيش الخواء، والعطالة والفساد. وكان اللقاء المفاجئ مع أحد أقطاب الماسونية، والذي اتضح أنه يعرف بطرس جيداً، ويعرف نقاط ضعفه هو نفسه أوسيب آلكسيفتش بازديف ــ العجوز الضئيل الذي لم يرتح لرؤيته بطرس، عندما التقاه في إحدى محطات تبديل الخيول للمسافرين، وفي هذا اللقاء جعل أوسيب من بطرس عجينة لينة، لأنه كشف له ماضيه، ويضطر بطرس بعد حديث مضن وملل، أن يعترف:

"يجب أن اعترف لك بأنني.. لا أؤمن.. بالرب.

فتأمله الماسوني مبتسماً تلك الابتسامة التي يبتسمها رجل واسع الثراء يملك الملايين لرجل مسكين فقير يتشكى من أنه لا يستطيع أن يجد الروبلات الخمسة التي يمكن أن تحقق سعادته، وقال له:

ــ هذا صحيح يا سيدي: أنت لا تعرف الرب، ولا تستطيع أن تعرفه. ولأنك لا تعرفه فأنت شقي.

ــ أنا شقي حقاً. ولكن ما حيلتي(16).

وهنا، وقع بطرس في الفخ، وانقاد وراء كلام العجوز الماسوني، كالأعمى، وهو الشقي الذي يكره حياته، على الرغم من الثراء الواسع. لكن حياته أي حياة بطرس، كانت سلسلة من العربدات والدعارات، أخذ من المجتمع كل شيء دون أن يردّ إليه أي شيء. هبطت عليه ثروة من أكبر ثروات روسيا والعالم، فكيف استعمل هذه الثروة؟ ذكر العجوز كل ذلك، ثم قال مسترسلاً:

«ماذا صنعت لأخيك الإنسان؟ هل فكرّت في عشرات الألوف من أقنانك؟ هل حملت لهم شيئاً من العون المادي والروحي؟ لا. وإنما استفدت من عملهم وكدِّهم، لتعيش حياة فاسدة، ذلك ما فعلته. هل التمست عملاً من الأعمال يتيح لك أن تكون نافعاً لأخيك الإنسان؟ لا. وإنما قضيت أنت حياتك في البطالة والفراغ. ثم تزوجت يا سيدي. فأصبحت تقع على عاتقك مسؤولية كبيرة: هي التوجيه الروحي لأمرأة شابة. فماذا صنعت؟ إنك بدلاً من أن ترشدها على طريق الحقيقة، أغرقتها في هوة الكذب والحظ العاثر، وقد أهانك رجل فقتلته. وتقول الآن، أنك لا تعرف الرب، وأنك تكره حياتك، لا عجب في هذا يا سيدي العزيز» (17).

طبعاً، يتضح من هذا الكلام، أن العجوز الماسوني، وهذه طريقتهم جميعاً، بأنهم يدرسون حياة (بعضهم) ممن سيجدون ضالتهم فيهم. ولا شك، بأن الماسوني، قد عرف كل حياة بطرس، وخاصة بعد أزمته مع زوجته عندما علم بخيانتها، فاستدعى عشيقها إلى المبارزة، واعتقد أنه قتله. لكن العشيق لم يمت.

ليس عبثاً أن يعرض تولستوي هذا المشهد وهو يعرض الحياة في روسيا، خاصة، حياة المجتمع الراقي، أو الارستقراطي، والإقطاعي، وحياة النبلاء، والبلاد تغرق في الوحل والظلام...

ولا بأس، أن أذكر بالتفصيل طقس الدخول إلى المحفل الماسوني، كي يطلع القراء. وخاصة الشباب، ممن لم تتح لهم معرفة هذه الطقوس، فبعد أن أجاب بطرس عرّابه البولوني:

"– نعم أريد.

فحبذ فيلارسكي جوابه بحركة من رأسه، وأضاف يقول له:

– سؤال آخر يا كونت أرجو أن تجيبني عنه لا جواب رجل سيصبح ماسونياً، بل جواب رجل مهذب، فتقول لي

صادقاً كل الصدق: هل جمدت آراءك السابقة؟ هل تؤمن أنت بالله؟

ففكر بطرس لحظة ثم قال:

– نعم... نعم... أؤمن بالله.

فأراد فيلارسكي أن يتكلم فقال:

– إذا كان الأمر كذلك...

لكن بطرس قاطعه مكرراً ما سبق أن قاله:

– نعم، أؤمن بالله.

فأتم فيلارسكي كلامه فقال:

– إذا كان الأمر كذلك، فيمكننا أن نذهب. إن عربتي في خدمتك.

لزم فيلارسكي الصمت طول الطريق. فإذا سأله بطرس عمّا يجب عليه أن يفعله وأن يقوله، لم يزد على أن يجيب بأن أخوّة أجدر منه سوف يمتحنونه، ولن يكون عليه إلا أن يقول الحقيقة.

حتى إذا نزلا من العربة تحت صيوان المنزل الذي كان مقرّ المحفل الماسوني، صعدا سلمّاً مظلماً، ودخلا حجرة صغيرة مضاءة خلعا فيها معطفيهما بمساعدة خدم. فإذا دخلا إلى الغرفة التالية ظهر على بابها الآن رجل يرتدي زياً غريباً مضحكاً، فأقبل عليه فيلارسكي وقال له بالفرنسية بضع كلمات بصوت خافت، ثم اقترب من خزانة صغيرة لمح فيها بطرس ثياباً لم يرَ مثلها في حياته، وتناول فيلارسكي من الخزانة منديلاً عصب به عيني بطرس، وعقد طرفيه خلف رأسه شابكاً بالعقدة خصلة من شعره خطأً. ثم جذبه إليه. وعانقه مقبّلاً، وأمسك يده وسار به. فكانت خصلة الشعر المشتبكة بالعقدة تؤلم بطرس، وكان بطرس يصعّر وجهه من الألم، ويبتسم كالخجلان من نفسه. كان هذا الشاب الجبار، ذو الذراعين المتأرجحتين والوجه المستصّعر المبتسم، يمشي وراء فيلارسكي مشية وجلة خجلة، مترددة حائرة.

فلما سارا زهاء عشر خطوات توقف فيلارسكي. وقال لبطرس:

– مهما يحدث لك من أمر فيجب عليك أن تتحمل كل شيء بشجاعة، إذا كنت قد عزمت على أن تدخل في جمعيتنا.

فأجاب بطرس بحركة من رأسه موافقاً.

وأضاف فيلارسكي قوله:

– إذا سمعت الباب يُقرع. فانزع العصبة عن عينيك. أتمنى لك شجاعة طيبة وحظاً حسناً.

ثم صافحه وانصرف.

أصبح بطرس وحيداً في الغرفة. وظل يتبسم. ورفع منكبيه مرة، أو مرتين، وحمل يده إلى العصبة كأنه يريد أن ينزعها ويتحرر منها، ولكنه لم يلبث أن أنزل يده، إن عينيه لن تعصبا إلا منذ خمس دقائق، ولكن هذه الدقائق الخمس بدت له ساعة كاملة. وكانت يداه متخدرتين، وكانت ساقاه تصطكان، وكان شعور بالتعب يرهقه إرهاقاً. وهزّت نفسه عواطف متنوعة أشد التنوع، معقّدة أكبر التعقيد. كان خائفاً مما سيقع له، وكان يخشى أكثر من ذلك أن لا يستطيع إخفاء هذا الخوف. وكان تواقاً إلى معرفة ما سيصنعونه به، وما سيكشفونه له. وكان يبهجه خاصة أن يتصدر اقتراب اللحظة التي سيدخل فيها الطريق المؤدية إلى تجديد نفسه، وإلى شروعه في العمل من أجل الفضيلة، هذا العمل الذي أصبح يحكم به منذ أن لقي أو سيب آلكسيفتش.

وأخذ الباب يُقرع قرعاً شديداً. فنزع بطرس العصبة عن عينيه، وأجاب بصره في ما حوله. فرأى من خلال الظلام العميق سراجاً مشتعلاً في شيء أبيض. فلما اقترب رأى السراج موضوعاً على طاولة سوداء أمام كتاب مفتوح. ورأى أن الكتاب إنجيل، وأن الشيء الأبيض جمجمة ميت. وقرأ هذه الكلمات: "في البدء كانت الكلمة، والكلمة كانت الرب". ورأى وراء الطاولة صندوقاً مستطيلاً مغطى كان يبدو أنه ممتلئ. وسرعان ما أدرك أن الصندوق تابوت ممتلئ عظاماً. لم يدهشه هذا كله. فإنه من شدّة رغبته في بدء حياة جديدة مختلفة كل الاختلاف عن حياته القديمة كان يتوقع أموراً خارقة، بل كان يتوقع أموراً خارقة أكثر من كل ما رآه واعتقد جازماً أنه كان يتوقع أن يرى الجمجمة والتابوت والإنجيل. وأشياء أخرى كثيرة. ومن أجل أن يستثير نفسه باثاً فيها حرارة الحماسة والتقوى، جعل يردّد في دخيلته هذه الكلمات: "الرب، الموت، الحب، الإخوة" فما يلبث أن تتراءى له رؤى غامضة لكنها تشد الأزر وتقوي العزيمة. وفُتح الباب، ودخل أحد.

وكانت عينا بطرس قد ألفت العتمة فرأى رجلاً قصير القامة، رآه يتردد لحظة وهو يدخل من النور إلى الظلمة، ثم يسير إلى الطاولة بخطى محاذرة، إلى أن يضع عليها يديه الصغيرتين المغمودتين في قفازين من جلد. وكان صدار من جلد أيضاً يغطي

صدره وجزءاً من ساقيه. وكان يطوّق عنقه نوع من قلادة يتفرع عنها شريط أبيض يحف بوجهه المستطيل المضاء من أسفل.

قال هذا الرجل سائلاً، وهو يلتفت إلى الجهة التي يدله فيها شيء من حفيف على وجود بطرس:

ـ لماذا جئت إلى هنا؟ أنت يا من لا تؤمن بالنور الحق، ولا ترى هذا النور، لماذا جئت إلى هنا؟ ماذا تريد منا؟ هل تريد الحكمة، والفضيلة، والعلم

منذ اللحظة التي فتح فيها الباب فدخل هذا الرجل المجهول استوى على بطرس شعورٌ بالاحترام يمازجه قلق وخوف، شبيه بالشعور الذي كان يسيطر عليه عند الاعتراف في طفولته: إنه أمام رجل لم يكن في حياته الجارية شيئاً، ولكن الإخوة الإنسانية تجعله قريباً منه قرباً كبيراً. تقدم من "الخطيب" (هكذا يسمى في الماسونية، الأخ المكلف بتعليم المريد الجديد) تقدم خافق القلب متقطع الأنفاس، رجل من معارفه القدامى يسمى سموليا نينوف. ولكنه طرد هذه الذكرى من نفسه طرد ذكرى مزعجة: فهذا الرجل يجب أن لا يكون في نظره إلا أخاً ومعلماً صالحاً فاضلاً. ولبث مدة طويلة لا يهتدي إلى الكلمات التي يجيب بها الخطيب، حتى لقد اضطر الخطيب أن يكرر عليه السؤال. فتمتم بطرس أخيراً بقوله:

– نعم... إنني... أنشد.. تجديد نفسي..."(18).

وبعد حوار طويل بين "الخطيب" وبطرس، عن الماسونية وما رأيه فيها، وهل يستطيع أن يتحمل السر العظيم، وأن يعمل من أجله، وهل وجد في الدين وسيلة لتحقيق أهدافه. فكان جواب بطرس، أنه وجد في الدين دجلاً وتضليلاً ولم يتقيد بتعاليمه، وبعد أن تأكد الخطيب من استعداد بطرس التام لتحقيق كل ما يقول له، وأنه فعلاً يسعى إلى الحكمة والفضيلة، وأجابه جواباً حاسماً، نعم، عندها: "صالب الخطيب على صدره يديه المغمودتين في قفازين، ثم نطق بالكلام التالي بعد أن تنحنح:

– يجب علي الآن أن أكشف لك عن الغاية التي تسعى إليها جمعيتنا. فإذا كانت الغاية متفقة وغايتك كان ينفعك أن تدخل جمعيتنا. إن الهدف الأول الذي تنشده جمعيتنا، والأساس الذي عليه تقوم، والذي لا تستطيع أية قوة بشرية أن تزعزعه هو أن تحفظ وتنقل إلى الأعقاب سراً هاماً جداً.... وصل إلينا منذ قرون موغلة في البعد، بل منذ وجد أول إنسان، سراً ربما كان مصير الإنسانية كله مرهوناً به متوقفاً عليه.

ولكن لما كان من طبيعة هذا السر أن أحداً لا يستطيع أن يعرفه وأن ينتفع به إذا هو لم يتهيأ له عاكفاً على تطهير نفسه مدة طويلة، فيجب أن لا تتوقع إلا لأفراد قلائل أن يعلموا السرّ بسرعة. لذلك كانت مهمتنا الثانية هي أن نهيئ إخوتنا لإصلاح قلوبهم ما أمكن إصلاحها، وإلى تنقية وتنوير عقولهم بوسائل أورثنا إياها الرجال الذين جهدوا باحثين عن هذا السر. فبذلك نجعلهم أهلاً لأن يتعلموه. حتى إذا أتممنا تطهير أتباعنا وإصلاحهم كانت مهمتنا الثالثة أن نحاول إصلاح النوع الإنساني كله بجعلهم في التقوى والفضيلة يقتدي بها الناس كافة. على هذا النحو إنما نبذل طاقتنا كلها في سبيل مكافحة الشر الذي يسود هذا العالم...

وسرعان ما تصوّر بطرس أن عمله في المستقبل سيكون هذا العمل، فقال مردّداً عبارة الخطيب: "مكافحة الشر الذي يسود هذا العالم".

وسرعان ما تصوّر بطرس أن عمله في المستقبل سيكون هذا العمل، فقال مردّداً عبارة الخطيب: "مكافحة الشر الذي يسود هذا العالم".

ويطول الطقس، من حوار، إلى اختبار وامتحان، ويقرر بطرس أن الهدف الأخير هو هدفه: (إصلاح النوع الإنساني). وبعدها يطلع على درجات الماسونية السبع:

1 ـ الكتمان الذي يصون أسرار الجمعية. 2 ـ الطاعة لأصحاب الرتب العالية في الجمعية. 3 ـ العادات الحسنة، 4 ـ حب الإنسانية، 5 ـ الشجاعة، 6 ـ الكرم، 7 ـ حب الموت.

ولكن بطرس بعد اطلاعه على الدرجات السبع، وجد في نفسه الضعف، أنه يحب الحياة، ولا يحب الموت.

ولا أريد أن أكمل بقية الطقس، طقوس قبول الماسوني وامتحانه، وقبل النهاية يقول له الخطيب، يجب أن تنتبه إلى أن جمعيتنا لا تعلّم عقيدتنا بالأقوال وحدها، بل وسائل أخرى... وسوف ترى، كلما توغلت في تعلم عقيدتنا مزيداً من التوغل، وسائل أخرى، إن جمعيتنا تسير في هذا على غرار الجمعيات القديمة التي كانت تكشف النقاب عن عقيدتها بواسطة الطلاسم. والطلسم هو الرمز. إلخ.

ومن ثم طلب إليه أن يسلّمه كل ما لديه، الساعة، المال، الخواتم. ومن ثم باب الطاعة: اخلع ثيابك.

عندها قال له الأخ الخطيب:

– وأخيراً، من باب الصدق، اعترف لي بأكبر ضعف فيك.

ويجيب بطرس: ما كان أكثر أنواع ضعفي:

– أذكر لي، من أنواع ضعفك، الضعف الذي جعلك تتعثر على طريق الفضيلة أكثر من كل ما عداه من ضعف:

فأخذ بطرس يفكر ويزن في ذهنه كل عيب من عيوبه: "الخمرة، الطعام الشهي؟ الفراغ؟ الكسل؟ الغضب؟ الخبث؟ النساء؟".

كل هذه عيوب بطرس، وأخيراً قال: النساء. فلما حصل الماسوني على هذا الاعتراف، لبث مدة طويلة لا يتكلم ولا يتحرك. وتقدم أخيراً من بطرس، تناول المنديل من على الطاولة، وعصب عينيه من جديد. وأكمل باقي الطقس.

فرح بطرس للوهلة الأولى، بانتسابه إلى جمعية الماسونيين الأحرار، وتحمس لأفكارهم، ودخلوا فيه كالنعاس في الرأس، وبقي معهم، حتى ترأس محفلهم في بطرسبورغ وآمن حقاً، أن الماسونية همها الفضيلة ومحاربة الرذيلة ومكافحة الشر، ولكن عندما اطلع أكثر على أسرارهم وبعض رموزهم المعروضة على بساط: الشمس، القمر، المطرقة، سلك الرصاص، المِسْيعة، الحجر المكعب، العمود، النوافذ الثلاث، إلخ. ومن قبل الجمجمة، والتابوت المليء بعظام الموتى، وبعد أن اتضح له واقتنع أنه لن يرى في الماسونية ومن الحياة إلا عظامِها، رحل من جديد إلى موسكو، ونأى بالتدريج عن مجتمع الماسونية ومحفلها، ومن ثم أعلن قطيعته عن الماسونية والماسونيين، وعاد إلى حياته الطبيعية، وعاد بطرس بيبزوخوف نفسه، واستقبل بطرس في موسكو استقبالاً حسناً وحافلاً، من كل المجتمع، من سيداته، حتى أطفاله، استقبال ضيف طال انتظاره وما يزال مكانه شاغراً ينتظره. إن بطرس هو في مجتمع موسكو الرجل الذي لا يضارعه بين المفردين أحدٌ في حسن سريرته وفتنته وذكائه ومرحه وجوده وكرمه. إنه في نظر مجتمع موسكو، رجل مهذب من الطراز القديم طيب القلب، نبيل النفس. لكنه عاد فارغ الكيس من المال"(20).

وكما قلت، ليس عبثاً أن تولستوي أفرد لشخصية بطرس بيبزوخوف صفحات عديدة، وليس عبثاً، أني توقفت أيضاً عنده، خاصة، أنه انتسب إلى جمعية الماسونية، التي أغلقت محافلها الإمبراطورة كاترين الثانية، ومن ثم عادت من جديد، والذي يجب أن يقال في هذه المناسبة، أن الماسونية هذه الجمعية القديمة ذات الأسرار المغلقة، اسمها جمعية "البنائين الأحرار". لكنها عند الفعل هي جمعية (الهدم والشر) وأصبح ذلك معروفاً من قبل الجميع، والتي من نباتها: الصهيونية، والوهابية، وكل أصناف الإرهاب المكشوف، الذي يدار بيد خفية أحياناً، وعلنية في أغلب الأحيان. وقد سبق وتحدثت عن الحكومة السرية العالمية، بصدد رواية جورج أرويل 1984. وكيف تدار الشبكات السرية، بانتساب آخر، بطريقة أخرى، ولكن الشرط الوحيد، هو الطاعة أو الموت.

***

ويتابع تولستوي كشفه للمجتمع الروسي الراقي منه وغير الراقي، لكنه ركّز على المجتمع في بطرسبورغ، ومن ثم في موسكو، وعن النادي الإنكليزي، الذي تأسس عام 1770 في موسكو ــ ظاهره، ولائم، وموائد عامرة ينتسب إليه صفوة القوم، لكن باطنه تجسس، ومن ثم يعود تولستوي لعرض نشاط الأوبرا، والمسارح، وعروضها، ورأي صفوة القوم فيها. واهتمام أبناء العائلات الإقطاعية بأملاكهم ومزارعهم، وكأن الحياة عادت طبيعية.

وكما قلت، لقد أسهب تولستوي بتصوير حياة المجتمع الروسي الأرستقراطي، الراقي، الإقطاعي، الذي غلب عليه النفاق والمجون، والانتهازية. مثلاً: صوّر تولستوي لحظة موت العجوز بيبزخوف: الأب غير الشرعي لبطرس الذي تم الحديث عنه، وهو يمثل الجيل الأكبر من الإقطاعيين الروس، من عهد كاترين الثانية، وكيف باتت ثروته الهم الأكبر، والشاغل الوحيد لأقاربه والمحيطين به، والتفكير بوصيته، وإلى من ستؤول الأموال الكبرى، والعقارات، والمزارع، والفلاحين الأقنان، من بعده. طبعاً، أوصى بها إلى ابنه غير الشرعي، بطرس. الذي أتينا على ذكره.

كذلك يولي تولستوي اهتماماً لشخصية بولكونسكي والد الأمير أندريه، والأميرة ماريا. أيضاً، كممثل للجيل الأقدم من الطبقة النبيلة، وهو أيضاً من عهد كاترين الثانية، وقد جسّد فيه تولستوي صورة النبيل القوي ذي الجاه والسلطان، وكان له مهابة، وكل عائلته وأقاربه يخافون منه. وكان شعاره: هناك مصدران لعيوب الناس: التكاسل، والخرافات. وهناك فضيلتان: النشاط والعقل، وكان الأمير العجوز يتبع نظاماً قاسياً في الحياة.

وأما ابنه الأمير أندريه، فهو يمثل الجيل الثاني من عائلة بولكونسكي، فهو ارستقراطي نبيل، جميل، جذاب، ذو إرادة وكبرياء، وبالمناسبة، إن تولستوي، لا يخفي إعجابه بأندريه، ولكنه نمط حياته، وسلوكه كما سلوك طبقته يجعل مواهبه وإمكاناته ضعيفة، ولم يكن راضٍ عن جو العبث واللهو، ولم ترق له حياة الصالونات، والسهرات، والأقاويل والنميمة، ووجد في كل ما يحيط به نفاق وتفاهة وهو يدور في حلقة مفرغة. لكن التحول الكبير في حياة الأمير أندريه وشخصيته، هي حرب 1805، وإصراره على المشاركة فيها، على الرغم من كل المحيطين به. وفي هذه الحرب، ظهرت مهارته وقدرته العسكرية، ومما يجب ذكره، هنا، أن أحد أسباب اندفاع الأمير أندريه، إنه كان واقعاً تحت سطوةٍ أسطورةً نابليون، مثل كل الشباب، فهو كان مندهشاً بنابليون، وكان يرى فيه "شخصاً عظيماً" وظهرت شجاعة الأمير أندريه الحقيقية ووطنيته الصادقة حين تقهقر الجيش الروسي أمام الجيش الفرنسي في النمسا، بعد معركة (أوسترليز) وبقي مصرّاً على حمل الراية، ورفعها إلى الأعلى، صارخاً بالجنود كي يلحقوا به، وبالفعل لحقوا به، وفجأة، يسقط جريحاً، وتخور قواه، وهو ينزف، ويُغمى عليه، ويستيقظ، وفي لحظات الضعف، وهو في مواجهة الموت تنقشع عن عيني أندريه الغشاوة التي كانت أمام عينيه، ويتضح له سراب المجد الخادع الزائف؛ خاصة، عندما توقف عنده نابليون، فهو في أثناء المعركة لفت نظر نابليون في ساحة المعركة، وعندما خاطبه ناداه باسم "الفتى" وأن أندريه نقش في ذاكرة نابليون بهذا الاسم. وها هو ذا نابليون يخاطبه شخصياً هازئاً:

ـ وأنت أيها الفتى؟ كيف حالك الآن يا صاحبي الشجاع؟ لم يستطع أندريه الكلام، وبقي يحدق إلى نابليون بنظرة ثابتة، في تلك اللحظة، رأى أندريه، كم

نابليون يتصف بالحقارة والتفاهة، وكم هو صغير وحقير، وفكر لحظتئذ. وهو يحملق في عيني نابليون: "في تفاهة العظمة".

لم يمت أندريه، وعاد إلى بطرسبورغ، تعافى، وعاد إلى أعماله، وبدأت في حياته قصة حب جديدة، حبه لناتاشا رستوفا ذائعة الصيت، لكن لم يكتب لهذا الحب النجاح، لأن أناتولي كوراجين خدع ناتاشا ووقعت فريسة بين يديه.

لكن الأمير أندريه، انخرط من جديد في الحرب، مع الشعب والجنود عندما بدأت حرب 1812. وأظهر بسالة ووطنية، وكانت هذه الحرب بالنسبة إليه ولكافة الشعب الروسي، إنها حرب المصير. وفعلاً، هكذا كانت.

***

ومن الشخصيات النسائية في الرواية، يجب التوقف عند إنموذجين: إنموذج ماريابلكونسي أخت الأمير اندريه، وشخصية ناتاشا رستوفا.

برزت الأميرة ماريا بولكونسكي كشخصية مختلفة في الرواية فهي شخصية متدينة جداً، وتؤمن بتعاليم المسيح، وقيم الدين الحقيقية، وكان هاجسها العلم والمعرفة، وعلى الرغم من العلوم التي حصلتها، كانت تعتقد بقدرة الإنسان المحدودة في النفاذ إلى الكون وأسراره، وفي الوقت نفسه، وهي الأميرة بنت الأمير الثري، وأخت الأمير أندريه إلا أنها كانت تعدّ الثروة والملكية شراً للإنسان، حتى كانت جريئة بقولها، عندما آلت الثروة الكبيرة لبطرس، إن هذه الثروة ليست إلاّ حملاً ثقيلاً، واستشهدت بقول السيد المسيح عليه السلام: "إن دخول الجمل من ثقب الإبرة، أسهل من دخول غني ملكوت السموات". وكانت علاقتها متميزة مع الفقراء والمحتاجين. كذلك علاقتها مع الفلاحين الأقنان، الذين كانت تعاملهم بطيبة وحنان وشفقة، وهي التي اطلعت على الدراويش، ومحبي المسيح، السائحين بحب الله. "أولياء الله الصالحين" وكانت تطلق عليه "رجال الله". فهي تحمل قلباً طيباً رقيقاً شفافاً، ولا شك، أن تولستوي أودع في سلوكها وطباعها، مثاليته، وتسامحه، وحبه للفقراء والفلاحين.

ومن أهم الشخصيات النسائية في الرواية، هي شخصية ناتاشا رستوفا بنت الكونت رستوف، وأخت نيقولاي رستوف. وقد ارتبط اسمها بأهم شخصيتين في الرواية، الأول: أندريه بولكونسكي، والثاني: بطرس بيبزوخوف. ولعبت دوراً هاماً في حياة الاثنين. لقد صوّر تولستوي حب ناتاشا لمن يحيط بها من الخدم والمرؤوسين، وتميزت بمعاملتها الإنسانية لهم. وكانت تبدو بسيطة، وعلاقتها معهم حميمية؛ مع أنها تجسّد في الوقت نفسه شخصية الأميرة النبيلة الارستقراطية. نشأة، وتربية، وقد اهتم تولستوي بسلوك ناتاشا لأنها تمثل (الروح الروسية) فهي قريبة من كل ما هو روسي، فكانت مولعة بالتراث الشعبي، الذي لم يلق الاحترام من طبقتها، وهي كذلك، لم يسمع عنها ترطن بالفرنسية، كمثيلاتها، من أبناء وبنات طبقتها.

حتى تولستوي نفسه يتعجب من هذا القرب الروحي بين ناتاشا والشعب، إذ يقول: "أين، وكيف، ومتى رضعت من حليب الروح الروسية الصافية، وتنسمت الهواء الروسي، الذي كانت تتنفسه هذه الأميرة الصغيرة، التي ربتها خادم فرنسية مهاجرة؟". يشير تولستوي في وصفه للأميرة ناتاشا، إنها لم تكن على قدر كبير من الجمال والحسن، لكن الجمال الحقيقي في ناتاشا كان في روحها، وفي سلوكها، وتصرفاتها، فهي تميزت بالحيوية المتدفقة، والإقبال على الحياة. إذ كانت ذات مشاعر فياضة، وروح منطلقة. وربما كان ذلك هو السبب في الخطأ الذي وقعت فيه حين لم تستطع أن تحتفظ بوفائها للأمير أندريه، وتعلقت بآنولي كوراجين. في حين كانت خطيبة الأمير أندريه. وبدا تصرفها هذا غريباً، لكنها تبرز ذلك قائلة: "ما العمل، ماذا علي أن أفعل، إنني أحبه وأحب الآخر". وهذا ما أوقعها بعذاب الضمير، جراء الالتزام الأخلاقي، وربما، وجدت في شخصية أناتولي تعويضاً عن النقص في شخصية أندريه المحافظة. لكن الحرب، صقلت ناتاشا، فكما يقولون، ولدت وفي فمها ملعقة من ذهب، وعاشت حياة الأميرات المرفهات، لكنها في الحرب، أبدت وطنية وصموداً، خاصة: في أثناء حريق موسكو، عام 1812، لم يكن متوقعاً ولا يمكن تصوره بالنسبة لبنات طبقتها.

ولا بد من ملاحظة هامة، هي التغيير الكلي في حياة ناتاشا رستوفا بعد زواجها من بطرس بيبزوخوف، الذي غيرته أيضاً. يصوّر تولستوي كيف اختفت شخصية

الأميرة ناتاشا ــ الفتاة العزباء، حين تزوجت، وأصبحت أماً. فقد وقفت حياتها كلها من أجل أطفالها، وزوجها، حتى زوجها بطرس تعجب كثيراً. في هذا الجانب، يبرز تولستوي، قضية تحرير المرأة.

***

ومن الشخصيات الهامة الرئيسة في الرواية، شخصية المقاتل العسكري القائد كوتوزوف. لقد أبرز تولستوي شخصية كوتوزوف كتجسيد حي لكل معاني البطولة، والوطنية، والتفاني، وحبه لجنوده، ويبرز القائد كوتوزوف رمزاً للقائد الشعبي، والذي ارتقى إلى أعلى المراتب في الجيش الروسي، وعرف عنه أنه عسكري خبير محنك، بالتكتيك والإستراتيجية، وقد تميّز بحكمته، والاتزان والحرص الشديد على حياة كل جندي الذي يعدّه رأس مال الجيش. وقد أشرت سابقاً إلى حكمة توتوزوف، في حربه مع نابليون على أرض النمسا، قبل بدء معركة (أوسترلبيز)، أنه عارض قرار الإمبراطور آلكسندر ببدء الهجوم، الذي كان السبب الأول في هزيمة الجيش الروسي، ومما يعرف عنه أن القيصر لم يكن يحبه، ولكن فرض احترامه وهيبته عليه، ولم يستطع عدم ترقيته. لقد جسّد القائد كوتوزوف مواصفة القائد الكبير ولكن في الوقت نفسه: البسيط المتواضع، وكان دائماً يبدو بسيطاً وعادياً، أكثر من أي جنرال، أو ضابط، كان يتكلم ببساطة، حتى كان يمازح الجنرالات، والضباط والجنود.

لقد أوضح تولستوي ثلاث نقاط في سلوك كوتوزوف:

1 ـ لم يخن نفسه ولو مرة واحدة.

2 ــ إحراز النصر على الفرنسيين وطردهم، والتخفيف من أوجاع الشعب والجنود.

3 ــ استطاع وحده أن يفطن إلى صدق وأهمية المغزى الشعبي للحدث والحرب.

أما شخصية نابليون، فقد رسم تولستوي وجهين له:

الأول: كيف أصبح نابليون أسطورة عند الشباب الروسي.

والوجه الثاني: كيف انهارت هذه الأسطورة، لقد صوّر تولستوي نابليون، إنساناً لا يعرف الرحمة. كريه، حقير، صغير، لأنه يسعى إلى المجد الشخصي، من غير أن يحترم حرية الشعوب. لقد صوّره تولستوي، بأنه إنسان معقّد، لا بل مليء بالعقد، ويرغب بشده، ولا يرضى دون مخاطبته: "يا عظمة، أو، يا عظمتك". لقد أوضح تولستوي من خلال الصفحات الكثيرة، التي تحدث فيها عنها الحرب، وفي أيام السلم، عن شخصية نابليون، وأوضح أن نابليون: شخص ليس لديه معتقدات، ولا عادات، دون تقاليد، وفوق ذلك كله يشك أنه فرنسي، وأن من أسباب صعود نابليون المفاجئ، ليس بسبب عبقريته، بل كان بسبب جهل الرفاق، وضعف الأعداء، وبسبب الكذب، والأفق الضيق الواثق من النفس، على نحو مثير في شخصية هذا (النابليون).

***

ومن الشخصيات في "الحرب والسلم" شخصية الفلاح البسيط ـــ المسيحي المؤمن بلاتون كاراتايف. وعلى الرغم، من أن دوره قصير في الرواية، إلا أن تولستوي جسّد فيه صبر الفلاح الروسي المتواضع البسيط، وحكمة المؤمن بربه، وهو إذ يلتقي ببطرس في المعتقل بعد حريق موسكو ـ إذ اتهم هو وآخرون بالحري ـــ هذا الفلاح يجري تحولاً هائلاً في روح بطرس الذي لم يستطع رؤية القتل، والذبح، والحريق، ومنظر الأسرى وهم يعدمون من قبل الجيش الفرنسي. حتى كاد أن ينهار، لكن تحت تأثير لقائه بالفلاح بلاتون كاراتايف، أحسّ بشيء كالمُسّكِّن جعل روحه تهدأ. كانت آراء كاراتايف بسيطة مثله، شعاره: "بالصبر ساعة، للعيش قرناً". وكان قد لقبوّه بالفوج حين التحق بالجيش (بالصقر الصغير) وقد آلمه دمار موسكو وحريقها، يقول: موسكو أم المدن، كيف لا يحس المرء بالضيق، وهو يرى هذا. "لكن الدودة تقرض الملفوف وتموت قبله". وكان إذا أراد النوم، يقول: "يا رب اجعلني أنام مثل حجر، وانهضني كرغيف ناضج". وينام، مطمئناً، رغم الجوع والبرد، ورفاقه يتململون متفجرين ولا سبيل لهم إلى النوم.

كان بلاتون كاراتايف بالنسبة إلى جميع الأسرى الآخرين جندياً عادياً جداً، يسمونه "بالصقر الصغير" أو بلاتوشا، ويسخرون منه بطيبة قلب، ويرسلونه في خدمات يؤديها لهم، كان كاراتايف في نظر الجميع، صادقاً، شفافاً، يجسّد صفاء الروح، والبساطة الحقيقية. وكانت أقواله وأفعاله تنبعث عنه على نحو منتظم، ضروري وعفوي، كما ينبعث الأريج من الزهر.

***

بقي أن أتحدث عن غدر نابليون، ونقضه للوعد والعهد والصلح مع إمبراطور روسيا آلكسندر الأول، وحريق موسكو وهزيمة نابليون، وتقهقر جيشه.

❑❑

الهوامش

(1) الحرب والسلم ـ صفحة 28.

(2) المصدر نفسه صفحة 29.

(3) المصدر نفسه صفحة 39.

(4) المصدر نفسه صفحة 63.

(5) ألكسندر سولوفييف ــ رواية الحرب والسلم ــ ص 829.

(6) الحرب والسلم ـ الجزء الأول ـ ص 94.

(7) المصدر نفسه ـ الجزء الأول ـ ص 811.

(8) المصدر نفسه ـ الجزء الأول ـ ص 812.

(9) المصدر نفسه ـ الجزء الأول ـ ص 813.

(10) المصدر نفسه، الكتاب الثاني: ص 310.

(11) المصدر نفسه ص 312.

(12) المصدر نفسه ص 314.

(13) المصدر نفسه ص 312.

(14) المصدر نفسه، الكتاب الثاني ص 161.

(15) المصدر نفسه، الكتاب الثاني ص 162.

(16) المصدر نفسه ص 152.

(17) المصدر نفسه ص 156.

(18) المصدر نفسه ص 166.

(19) المصدر نفسه ص 172.

(20) المصدر نفسه ص 614.

(21) المصدر نفسه، الكتاب الرابع ص 100 ـ 101.

دراسات

1 ـ الحكاية والسَّرد .... سمـــر روحـــي الفيصـــل

2 ـ أبو الطيب المتنبّي

من خلال المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع .... الغـــــالي بنهشـــــوم

3 ـ جهود عبد الملك مرتـاض في

تـرجمة المصطلح اللساني والسيميائي .... د. فريـــــد أمعضشـــــو

4 ـ الشعر والواقع الاجتماعي .... فـــــؤاد الكمـــــيري

5 ـ علم النفس الثقافي وتياراته الثلاثة .... يـــــونس صـــــالح

الحكاية وليس شكلاً مغايراً لها. وحين سعت القصّة الحديثة إلى تدمير الحدث وقَتْل الشّخصيّة بدأت تفقد انتسابها إلى الحكاية، وشرعتْ تنتمي إلى شكل أدبيّ أكثر رقيّاً في علاقته بالمتلقّي، ولكنّه شكل لم يكتسب اعتراف المتلقّين العرب كلّهم؛ لأنّه انتزع من وجداناتهم ذلك التّعلّق الفطريّ التّاريخيّ بالحكاية.

حين يشعر الإنسان بأنّه يملك مخيِّلة نشطة، تسبق عقله إلى تخيُّل مصائر الأمور ومجرياتها، فلا بدَّ من أن يكون ماضيه حافلاً بالحكايات التي سردها عليه أبوه أو أمّه أو جدّته. فالطّفولة هي مرحلة تنمية الخيال، والخيال كما هو معروف جزء من شخصيّة الإنسان، بل إنّه الجزء الذي سيساعده في المستقبل على التّكيُّف مع الحياة ومواجهة مشكلاتها، وابتكار الحلول النّاجعة لها. وإذا كانت الذّاكرة تفقد غالبيّة المسرودات في أثناء النّموّ الانفعاليّ للإنسان، فإنّ النَّفْس تحافظ على المخيِّلة، وتجعلها قوّة من قوى العقل، وتقودها إلى النّموّ والنّشاط. ولهذا السّبب أصبح سرد الحكايات جزءاً أساسيّاً من تربية الطّفل؛ لأنّ معيار سلامة هذا الطّفل انتقلت من الجسم وحدَه إلى توافر المخيِّلة النّشطة القادرة على التّحليق فوق الواقع. وفي المقابل فإنّ معيار الإنسان البائس انتقل من توافر الطّعام واللّباس إلى فقدان المخيِّلة التي تعين على التّمرُّد على البؤس، وابتداع المواقف الملائمة لتغييره. وهكذا أصبح الإنسان البائس هو الإنسان الرّاضي المستسلم الذي يأكل ويشرب وينام دون أن تؤرِّقه الأسئلة المتعلّقة بمصيره، ودون أن ينشط خياله ليبتدع واقعاً آخر خالياً من البؤس، ودون أن يملك الإرادة القادرة على تجسيد هذا الواقع المتخيَّل.

كيف تتخلّى القصّة القصيرة والرّوايتان التّقليديّة والحديثة عن (الحكاية) وهي أساس القصّ، بل عموده الفقريّ، والنّفس البشريّة ولوعٌ بها، حفيّةٌ بالمخيِّلة التي ابتدعتها وقادتها إلى عوالم تحاكي الواقع لتعالج أدواءه؟!. ليس هناك عاقل في حقلي الأدب والنّقد يعتقد أنّ (الحكاية) يمكن أن تُلْغَى في يوم من الأيّام من القصّة والرّواية؛ لأنّ ارتباط المتلقّي بالنّصّ الرّوائيّ والقصصيّ يبدأ من (الحكاية) وينتهي بها، فهي فضاء القصّ المملوء بالحوادث والشّخصيّات والأزمنة والأمكنة المترابطة التي نسجتها مخيِّلة المبدع، فجعلتها (قصّة) فنّيّة ذات دلالة. هل رأيتَ قصّة أو رواية تخلو من الشخصيّات والزّمان والمكان، سواء أكانتْ هذه المكوِّنات الفنّيّة أساسيّة أم هامشيّة فيها؟. لا أعتقد ذلك. وإذا كان الطِّفل يعشق الحكاية في شكلها التّقليديّ الذي ترتبط الحوادث فيه ارتباطاً تاريخيّاً وسببيّاً، فلأنه يحبّ المباشرة، ويعجز عقله عن إعادة تركيب الحوادث المتداخلة، ويرنو، قبل ذلك كلّه، إلى إعمال مخيِّلته في أثناء القراءة، فتبدو الحكاية عنده (ساحرة) كما نصّ الدّكتور عبد الرّزّاق جعفر في كتابه (الحكاية السّاحرة). أمّا الكبير فهو الذي يُدخِل التّخييل في (الحكاية)، فيجعلها قصّاً؛ أي لعباً فنّيّاً في الحوادث والشّخصيّات والأزمنة والأمكنة؛ بغية توفير المتعة الوجدانيّة والعقليّة ومعالجة الأدواء

التي يراها في المجتمع المحيط به. ولقد بدأنا، في العقود الثّلاثة الأخيرة، نشهد عودة القاصّين والرّوائيّين إلى محاكاة القصّ العربيّ القديم القائم على (الحكاية)، كما فعل نجيب محفوظ في (ليالي ألف ليلة وليلة)، حين أكمل فنّيّاً ما انتهت إليه (شهرزاد) في كتابنا الشعبي الجميل (ألف ليلة وليلة)؛ ذلك الكتاب الذي أبقت (حكاياته) ساردة مثل (شهرزاد) تحافظ على حياتها وحياة أبنائها الذكور الثّلاثة، إلى أن انتهت اللّيلة الأولى بعد الألف، فطلبت من زوجها (شهريار) العفو عنها وعن أولادها الثّلاثة منه، فاستجاب لها، قائلاً لها ما معناه إنه عفا عنها قبل ذلك الزّمن بوقت طويل بفضل حكاياتها الشّائقة. ألم ينصرف فلاديمير بروب طَوال حياته البحثيّة كلّها إلى دراسة (الحكاية الخُرافيّة)؛ لأنّه رأى فيها كلّها بنية واحدة؟ أليست حكايات بساط الرّيح ومصباح علاء الدّين ومغارة علي بابا عالقة بأذهاننا، عاملة على تشكيل جانب من مخيّلتنا وارتباطنا بالحكاية الشّعبيّة؟.

إنّ الرّوائيّ والقاصّ لم يجعلا الحكاية تختفي من نصوصهما، ولم يجعلاها في الوقت نفسه هدفاً لهما كما فعل زميلهما الرّوائيّ والقاصّ التّقليديّ، إنّما جعلاها إطاراً عامّاً لشخصيّاتهما وأمكنة رواياتهما. ولهذا السّبب اعتقد بعض المتلقّين أنّ (الحكاية) اختفت من نصوص الرّوائيّين الجدد، كما هي الحال في روايات علي أبو الريش، ومن نصوص القصّة الحديثة والغرائبيّة، كما هي الحال في مجموعة (حزن حتّى الموت) لفاضل السّباعي؛ تلك الرّوايات والقصص التي حرص فيها أبو الريش وفاضل السّباعي على تصوير النّوازع الدّاخليّة وقضايا النّفس البشريّة، وعسف السّلطة الظالمة، فضعف الإطار الحكائيّ فيها ولكنّه لم يختف منها. في حين حافظ زملاؤهما الرّوائيّون والقاصّون على (الحكاية) في قصصهم ورواياتهم، كما فعل عبد الرحمن منيف ونجيب محفوظ ومحمد المخزنجي ومحمد المر وزكريا تامر وحسيب كيالي وراشد العبد الله، وغيرهم من الرّوائيّين والقاصّين. فالحكاية عند هؤلاء جميعاً وعند أقرانهم العرب كنْزٌ يغرف منه الموهوبون المتأثّرون بحكايات جدّاتهم، الرّاغبون في أن يسمعوا: كان يا ما كان، في قديم الزّمان.

ثانياً: البناء الحكائيّ للقصّة:

سأفحص هنا البناء الحكائيّ عند أحمد سعيد نجم تمهيداً لحديثي القابل عن مكوِّنات القدرة الحكائيّة عند بديع حقّي، وترسيخاً للبحث في السّياق الفنّيّ للقصّة القصيرة عن المستوى الجيِّد للقصص. وسأكتفي بتحليل القصّة التي حملت مجموعة (مفترق البيّارات)[1] عنوانها. وهذه القصّة في اثنتين وعشرين صفحة، تكاد تتلخّص في أنّ هناك مجموعة من الفدائيّين الفلسطينيّين كُلِّفت بمهمّة اقتياد الأسير الإسرائيليّ (فريدي) من (صُوْر) إلى (صيدا) بغية تسليمه إلى القيادة العامّة. تتألّف المجموعة من الحاج، وهو القائد، ومحمود وخالد وراوي القصّة. تسير المجموعة ليلاً، وتتوقّف نهاراً، خشية اكتشاف الإسرائيليّين أمرها. وفي أثناء استراحة

المجموعــة في إحــدى البيّــارات يهاجمهــا الإسرائيليّون ويقضون عليها ما عدا الرّاوي الــذي يغــدو أسـيراً. تلـك هــي الحكايــة القصصيّة بإيجاز. بيد أنّ هذا التّلخيص لا قيمة له إذا لم نقرأه ضمن مبناه الحكائيّ. ففـي هــذا المبنــى يتجلّــى الإنشــاء اللّغــويّ القصصيّ. وهو مبنى سرديّ، شأنه في ذلك شأن القصص القصيرة التّقليديّة كلّها. ولا بدَّ من أن نتساءل، في أثناء تحليله، عن ترابط حلقات السّرد؛ ذلك التّرابط الذي يُولّد الأفعال القصصيّة، ويجعل اللاحق منها يتّصل بالسّابق، ويبدو نتيجة له، وهذا ما يبعث التّشويق في المتلقّي، ويدفعه إلى متابعة القــراءة. وأزعــم هنــا أنّ المبنــى الحكــائيّ لمفترق البيّارات يضمّ ثلاث حلقات سرديّة، هي:

- الحَلْقة الأولى: حَلْقة الخروج

بدأ المبنــى الحكــائيّ مــن منتصــف الحكاية، من لجوء المجموعة الفدائيّة إلى غابة جبليّة بعد يومين من مغادرة (صُوْر). والحافز إلى هذا اللّجوء هو قُرْب انبلاج الفجر. والفجر في سياق الحكاية يعني قدرة الإســرائيليّين علــى اكتشــاف المجموعــة الفدائيّة والقضاء عليها. أي أنّ حافز اللّجوء، أوّل وهلة، هو الرّغبة في المحافظة على حياة أفراد المجموعة. وما إن يتحقّق اللّجوء حتّى يتّضــح أنّ الحــافز الأساســيّ إلى لجــوء المجموعة الفدائيّة هو (خروجها) من (صُوْر) بمهمّة قيادة الأسير الإسرائيليّ (فريدي) إلى (صيدا) لتسليمه إلى القيادة العامّة. أي أنّ (الخروج) هو الحلْقة الأولى التي تسوّغ الرّغبة في اللّجوء إلى الغابة الجبليّة، وهذا ينفي خــوف المجموعــة الفدائيّــة مــن هجــوم الإســرائيليّين، ويجعــل لجوءهــا مرتبطــاً بالخروج في مهمّة ذات هدف محدَّد، هو المحافظة على حياة الأسير الإسرائيليّ.

ـ الحَلْقة الثّانية: حَلْقة الإعاقة

لا يكفي في السّرد القصصيّ أن يتّضح الهدف من (الخروج)؛ لأنّ معرفة الهدف كفيلة بالإيذان بتوقّف حركة السّرد إلى الأمام. ولهذا السّبب عُنِيت القصّة القصيرة عموماً بما يُسمَّى (الإعاقة)، وهي شيء قريب من (العقدة) في المصطلح النّقديّ القديم. لا بدَّ من أن يبرز شيء في النّصّ يعوق حركــة السّــرد إلى الأمــام، ويُبعــده عــن الوصول إلى هدفه، ويُقيم في الحكاية نوعاً من الصّراع بين شيء يشدّ السّرد إلى الأمام (الخروج)، وآخر يشدّه إلى الوراء (الإعاقة). وقد تمثّلت الإعاقة في قصّة مفترق البيّارات بشــعور محمــود بــلا جــدوى المهمّــة؛ لأنّ الإسرائيليّين هاجموا (صور)، وربّما سبقوا المجموعة الفدائيّة إلى (صيدا)، وهو يرغب في أن تنصــرف المجموعــة إلى قتــال الإسرائيليّين في (صور) دفاعاً عن المدينة وسكّانها وفيهم أسرته. ولهذا السّبب أبدى غيظه من (فريدي) الأسير الإسرائيليّ الصّامت، وأعلن رغبته في القضاء عليه، وسعى إلى إقناع الرّاوي بذلك. بيد أنّ الحاجّ قائد المجموعة حازم في أمره، يعي أهمّيّة الأسير للقيادة العامّة، ويرى أنّ انصراف المجموعة إلى هذه المهمّة لا يقلّ أهمّيّة عن مشاركتها في القتال. ومن ثَمَّ برز في مبنى الحكاية حافزان نشطان، إيجابيّ وسلبيّ،

شـكّلا نوعـاً مـن الصّـراع بـين الاسـتمرار في المهمّة والعودة إلى (صور).

- الحَلْقة الثّالثة: حَلْقة الحلّ

لا بـدَّ في القصّـة مـن حـلٍّ يُنهـي الصّـراع بـين حـافز الخـروج وحـافز الإعاقـة. وقـد قـدَّم المبنى الحكـائيّ هـذا الحلّ في أثنـاء اسـتراحة المجموعة في إحدى البيّارات. إذ عـزم محمـود علـى مغـادرة المجموعـة عائـداً إلى (صـور) مصـطحباً خالـداً معـه. أمّـا الـرّاوي فقـد آثـر البقاء إلى جانـب الحـاجّ والاسـتمرار في تنفيـذ المهمّـة. غـير أنّ الحـلّ لم يـأت مـن محمـود وخالد، ولا من الرّاوي والحاجّ، إنّمـا أتـى مـن الإسـرائيليّين الـذين هـاجموا البيّـارة وقضـوا علـى المجموعـة مـا عـدا الـرّاوي الـذي اقتيـد أسيراً. وأزعم أنّ رؤيا قصّة (مفترق البيّـارات) تكمـن في هـذا الحـلّ. وهـي رؤيـا سـوداء لاختلاف الفلسـطينيّين وتعـدُّد مصـائرهم إذا تفرّقـوا ولم يكـن لهـم هـدف واحـد واضـح محـدَّد. قـال الحـاجّ في خـواتيم الحكايـة مخاطبـاً الـرّاوي الـذي بـدأ ييـأس: (إيّـاك... إيّـاك أن تيـأس. لم ننطلـق مـن صـور كـي نيـأس. إن معنـا فريـدي وهـو انتصـارنا. أن نيـأس يعـني أن نتخلـى عـن انتصـارنا ونمشـي كـالآخرين كـي نهـرب بأرواحنـا. لسـنا هاربين. إن معنا فريدي وهو يساوي الكـثير. لولا ذلك لكنت بقيت في البرج، علـى الأقل أكـون مـع زوجـتي وطفلـي، وكنـت سـأري الإسـرائيليّين كيـف يـدافع الإنسـان عـن أسرته وبيته)[2].

- الرّاوي المشارك:

السّـرد الـذي يـنهض بـالمبنى الحكـائيّ يحتـاج إلى سـارد (راو) يُقـدِّم المبنـى للمتلقّـي. وتتحـدَّد قـدرة هـذا المبنـى الحكـائيّ علـى إقنـاع القـارئ (المسـرود لـه) ضـعفاً وقـوّة تبعـاً للموقع الذي اختاره المؤلِّف للسّارد. ويمكـن القول إنّ أحمد سعيد نجم عبَّر عن وعي فنّيّ جيِّـد حـين اختفـى مـن الـنّصّ، واختـار راويـاً لأداء مهمّـة السّـرد بضـمير المـتكلِّم، وجَعَلَـه مشـاركاً في الحـدث علـى أنّـه إحـدى شخصيّات القصّة دون أن يمنحه اسماً. وأبـرز صـفات هـذا الـرّاوي المشـارك أنّـه مخلـص لطبيعـة الموقـع الـذي احتلّـه في القصّـة. فهـو يسـرد بضـمير المـتكلِّم؛ أي أنّـه يعـرف عـن نفسـه كـلَّ شـيء، لكنّـه لا يعـرف عـن الشّخصيّات الأخرى إلا مـا تقـع عليـه عينـاه وتسـمعه أذنـاه. ولهذا السّـبب ابتعـد عـن نقـل دخيلة الشّخصيّات الأخرى، فلم يذكـر شيئاً عن أفكارها وأحلامها وأمنياتها ورغباتها، واكتفـى بنقـل حوارهـا معـه، وحـاول دائمـاً إبراز قولها الخاص المعبِّر عن آرائها المتباينة، دون أن ينحاز إلى طـرف مـن طـرفي الصّـراع، وإنْ بـدا أنّـه مسـتمرّ في الوقـوف إلى جانـب الحـاجّ بعد إعـلان محمود رغبتـه في الرّحيـل. وأعتقد أنّ الرّاوي آثر البقاء إلى جانب الحاج ليُعضِّد رؤيا النّصّ، ويوحي بموافقته عليها، دون أن يُسـفِّه الـرّأي الآخـر أو يـوحي بـأيّ توهين لـه. ومن ثَمَّ بدا هـذا الـرّاوي المشـارك حياديّاً قـادراً علـى الانتقـال بحرّيّـة بـين طـرفي الصّـراع، وهـذا مـا سمـح لـه بروايـة أفعـال النّصّ وأقواله بأمانـة تـوحي للمتلقّـي بصـدق الرّواية. ولم يكـن ذلك مقتصراً علـى حاضـر

النّصّ، إنّما امتدّ إلى ماضيه كما سأشير في أثناء الحديث عن زمن القصّ.

- زمن القصّ:

لم يلتفت المبنى الحكائيّ إلى المطابقة بين أفعال الحكاية وزمن حدوثها، إنّما دخل النّصّ من منتصف الحكاية بعد يومين من شروع المجموعة الفدائيّة في تنفيذ المهمّة التي أُنيطت بها. أي أنّه بدأ من حاضر النّصّ، وراح يتقدَّم إلى الأمام في حركة خطّيّة بطيئة أوّل الأمر. وكان الغرض من هذا البطء توضيح الخروج والتّمهيد للإعاقة. فقد حدث الخروج قبل يومين من الحاضر القصصيّ؛ أي أنّ الحدث الذي بدأ به النّصّ ذو ماض خاصّ به يُوضِّح سبب اللّجوء إلى الغابة الجبليّة ويسوّغه بما دعوتُه: (الخروج). ومن ثمَّ كان الرّاوي المشارك دائم الانتقال من الحاضر إلى الماضي، ومن السّرد المشهديّ إلى السّرد الاستذكاريّ. ففي الحاضر راح الرّاوي يعرض الشّخصيّات والعلاقات بينها، فقدَّم آراءها ومواقفها من المهمّة، وفي الماضي استخدم ذاكرته القصصيّة لينقل التّكليف بالمهمّة وما رافق تنفيذها في اليومين الأوّلين. وحين تمكَّن من ترسيخ الحافز الإيجابيّ النَّشِط المتعلِّق بالخروج، والحافز السّلبيّ النَّشِط المتعلِّق بالإعاقة، تخلّى عن البطء في الحركة الخطّيّة للسّرد، وشرع يغذ السَّيْر إلى الأمام باتّجاه البيّارة/ الحلّ.

هكذا كان لقصّة (مفترق البيّارات) ماض وحاضر ومستقبل، لكلّ واحد وظيفته البنائيّة. فالماضي الذي قدَّمه السّرد الاستذكاريّ تكفَّل بملء الفجوات التي تركها السّرد مفتوحة في الحاضر، وأجاب عن الأسئلة المتعلِّقة بطبيعة الشّخصيّات، ووضَّح المعاناة التي حدثت خلال اليومين الأوّلين من أيّام المهمّة، وهذا ما جعله يُسهم في انتقال المعنى داخل القصّة من الخروج إلى الإعاقة. ذلك أنّ الإعاقة التي حدثت في الحاضر القصصيّ مرتبطة بالماضي بصلة وشيجة؛ لأنّها ابنة التّكليف بالمهمّة في أثناء هجوم الإسرائيليّين على (صور)، ونتيجة الرّغبة في الدّفاع عن المدينة بدلاً من مغادرتها للانصراف إلى الحفاظ على حياة أسير معادٍ، وأثر من آثار المعاناة في أثناء السُّرى: (التواء قَدَم خالد وما نتج عنه من آلام وخشية من أن يعوق ذلك تقدُّم المجموعة). أمّا الوظيفة البنائيّة للمستقبل/ الحلّ فهي تقديم الرّؤيا في نوعٍ من المعادل الرّمزيّ لتباين طرفي المجموعة في الحاضر القصصيّ.

- الخطاب السَّرديّ:

الخطاب السّرديّ هو طريقة تقديم المادّة القصصيّة. وقد لاحظتُ أنّ الخطاب السّرديّ في مفترق البيّارات قدَّم مبنى حكائيّاً غير مطابق لبداية الحكاية، وراوياً مشاركاً تكفَّل بعرض الشخصيّات والعلاقات بينها، وراح يسرد الحوادث مستخدماً المشهد في الحاضر الخاصّ بالعلاقات بين الشّخصيّات، والسّرد الاستذكاريّ في توضيح ما أغفله المبنى الحكائيّ من جوانب الحكاية القصصيّة قبل أن يغذ السَّيْر إلى الحلّ/ الرّؤيا. وهذا كلّه ينم على أنّ أحمد سعيد نجم فنّان يُحسن توظيف تقنيات الخطاب السّرديّ في

بناء نصّ قصصيّ متماسك ذي رؤيا، دون أن ينـدّ عنـه شـيء يُخلخـل وحـدتي الحـدث والانطباع. وأزعم أنّ المتعة التي يحصل عليها قارئ (مفترق البيّارات) نابعة من هذا البناء المتماسك المكتفي بنفسه دون إحالة إلى مرجع خارجيّ كما اعتدنا في كثير من النّصوص التي عالجت الموضوع الفلسطينيّ.

إنّ إجادة تقديم المبنى الحكائيّ في قصّة (مفترق البيّارات) تدلّ على أنّ أحمد سعيد نجم حكّاء ماهر. وكلُّ حكّاء يملك، عادةً، القدرة على الحكي. فما طبيعة هذه القدرة في القصّة القصيرة. أعتقد أنّ تحليل نموذج قصصيّ آخر ينفعنا هنا. وقد اخترتُ نموذجاً لبديع حقّي الذي يتمتّع بقدرة حكائيّة تجعل المتلقّي يتابع نصوصه القصصيّة والرّوائيّة بشغف، ويكاد يترنّم بمقاطعها لولا حرصه على معرفة خواتيمها. ولا أشكّ في أنّ خصوصيّة قصص بديع حقّي ورواياته نبعتْ من هذه القدرة الحكائيّة، واتّسمت بها، حتّى إنّك قادر على تمييز ما كتبه هذا الأديب الرّائد طوال حياته (1922ـ 2000) وإنْ لم يكن اسمه مدوَّناً على كتاباته. وقد أصبحت هذه الميزة عزيزة في هذه الأيّام؛ لأنّ النّصوص تشابهت علينا، فغدونا عاجزين عن نسبة ما نقرؤه منها إلى أصحابها. وليس في ذلك توهين لهذه النّصوص، أو رغبة في الحطّ من شأنها، ولكنّ المرء الذي رُبِّيتْ ذائقته على الإحساس الجماليّ يتساءل: لِمَ لم يكن القاصّون والرّوائيّون الجدد ورثة بديع حقّي وأمثاله من الرّوّاد الذين حرصوا على حكائيّة النّثر القصصيّ، وما ينتج عن هذه الحكائيّة من تشويق وإمتاع وإقناع؟

هذا السّؤال مهمّ جدّاً في رأيي؛ لأنّني أفترض أن يتمثّل اللاحق ما كتبه السّابقون عليه قبل أن ينجز الجديد النّافع المعبِّر عن شخصيّته. وهذا التّمثُّل ضروريّ لتواصل الأجيال في أيّ حقل معرفيّ، وإلا فإنّ اللاحقين سيبقون يَشْكُون من أنّهم جيل لا أساتذة عرباً لهم. وهم محقّون في ذلك؛ لأنّ نقد النّثر القصصيّ لم يُذلِّل الجوانب الفنّيّة التي اشتهر بها روّادنا المبدعون، بحيث يتمكّن اللاحقون من تمثُّل الجوانب الإبداعيّة لدى الرّوّاد الذين قرؤوا لهم وأُعجبوا بهم.

إنّني ميَّال إلى أنّ بديع حقّي رائد من الرّوّاد، اشتهر بالقدرة الحكائيّة، ولكنّ هذه القدرة لم تُرْصَد في نصوصه، ولم تُحلَّل مكوِّناتها، تبعاً للاعتقاد السّائد أنّها موهبته الخاصّة، والموهبة لا تتكرَّر ولا تُحْتَذى. وليس هذا الاعتقاد دقيقاً؛ لأنّ الموهبة الفطريّة تنمو بالثّقافة والتّجربة والمران، وهي أشياء مكتسبة عُني بها بديع حقّي من بدايات أربعينيّات القرن العشرين، قبل أن يُصْدِر ديوانه اليتيم (سَحَر)[3]. واستمرّ بعد طلاقه الشّعر يُنمّيها ويُرسِّخها ويترجم ما يتّصل بها أو يُفضي إليها، حتّى نضجت في مجموعته الرّائدة (التراب الحزين)[4]، وفي رواياته الجميلة: جفون تسحق الصُّوَر[5]، وأحلام على الرّصيف المجروح[6]، وهمسات العكّازة المسكينة[7]. وإذا كانت قدرة بديع حقّي الحكائيّة نتيجة استعداده الفطريّ وثقافته المكتسبة، فإنّه من المفيد هنا الاقتراب من مكوِّناتها الثّلاثة الآتية:

- **الأسلوب القصصيّ:**

حَرَص بديع حقّي على الدّقّة في أثناء استعماله اللّغة العربيّة، فانتقى المفردات انتقاء الفنّان المرهف، وصاغ التّراكيب صياغة الصّانع الماهر، ملتزماً سنن العربيّة، بعيداً عن التّرخُّص والرّكاكة والتّعقيد والتّنافر. وهذه الدّقّة في استعمال اللّغة العربيّة تنمّ على اتّساع رصيده اللّغويّ وغزارته، ورهافة حسّه اللّغويّ، ومعرفته بالإمكانات اللّغويّة العربيّة في التّقديم والتّأخير، والتّعريف والتّنكير، والإضمار والقَصْر والنّفي والاستفهام والتَّعجُّب، واستعماله حروف العطف والجرّ في مواطنها تبعاً لمعانيها وأغراضه منها، وإتقانه الفروق بين علامات التّرقيم، وهي علامات وافدة إلى العربيّة، تُستعمَل لدى الكثرة الكاثرة منّا استعمالاً بعيداً عن الإحساس بأثرها في إيصال المعاني إلى المتلقّي.

ليس من غرضي هنا الإحاطة بمظاهر الدّقّة في استعمال اللّغة العربيّة، فهي متعدِّدة متنوِّعة شاملة نصوص بديع حقّي كلّها. وإنْ كان من المفيد التّذكير بأنّ هذه الدّقّة كانت مسوِّغاً من مسوِّغات فوز مجموعته (التّراب الحزين) بجائزة الدّولة التّشجيعيّة عام 1961، ودخولها دون عائق حقل التّعليم في الشّهادة الإعداديّة؛ لما تضمّه قصصها من إمكانيّة غير مباشرة على تدريب التّلاميذ على مواضع الحقيقة والمجاز، وتنمية ذائقتهم اللّغويّة، وتعويدهم الإحساس بمواقع المفردات في التّراكيب العربيّة.

تدلّ نصوص بديع حقّي على أنّه جَعَل هذه الدّقّة قاعدة أسلوبه وركنها المكين، لكنّه لم يكتف بها، إنّما راح يمزج بين الخبر والإنشاء، مستخدماً الخبر في تنمية حوادث قصصه ورواياته، والإنشاء في تصوير هذه الحوادث والعناية بجزئيّاتها. وليس هناك إمكانيّة لفصل الخبر عن الإنشاء في قدرة بديع حقّي الحكائيّة؛ لأنّ نصوصه نهضتْ بهما معاً، بحيث كانت لديه دائماً حكاية تُلَخَّص بأسطر معدودات في القصص القصيرة، وبصفحات قليلة في الرّوايات. ولكنّه خَلَق، بوساطة التّصوير والعناية بالجزئيّات، عالماً من الصُّوَر يُحيط بالحكاية الصّغيرة، فيدفعها إلى الاتّساع، ويُفتِّق جوانبها، ويُضخِّم صغيرها، حتّى تستوي بين يديه قصّة قصيرة، أو رواية، تشدّ المتلقّي إليها. فالبطل في رواية (همسات العكّازة المسكينة) أعمى، لكنّ عكّازته تَدِبُّ فيها الحياة، فتفكّر طَوَال الرّواية، وتفرح وتتألّم حتّى تغدو شخصيّة قريبة من المتلقّي، تبوح له بأفكارها وخوفها وتردُّدها وتاريخها. ولو لم تُشَخَّص العكّازة على هذا النّحو لما اكتسبت الرّواية أهمّيّتها من حكاية حمُّود وأخته عيشة، ولما بلغت في طولها أربعاً وأربعين ومائتي صفحة. وبتعبير آخر أقول إنّ أسلوب بديع حقّي كامن في تلك القدرة العجيبة على تصوير الجزئيّات وتضخيمها وقيادتها إلى التّأثير في المتلقّي، دون أن يتخلّى عن الحكاية القصصيّة أو الرّوائيّة. ومن ثَمَّ يمكنني الادّعاء بأنّ أسلوبه البيانيّ الدّقيق جزء أساسي من قدرته الحكائيّة؛ لأنّه وظّفه في بناء العالم المتخيَّل لقصصه ورواياته، ونجح في أن يمزجه بالحكاية، ويجعله جزءاً من حُبْكتها، لا تنفصل عنه، ولا ينفصل عنها.

- بروز الشَّخصيّة القصصيّة:

أعتقد أنّ شخصيّة بديع حقّي ذات أثر في قدرته الحكائيّة. فهو يرى في الواقع الحقيقيّ الخارجيّ حدثاً ما، فيتفاعل معه، ويتركه يختمر في وجدانه، ويمتدّ في خياله، قبل أن يصطنع له حكاية متخيَّلة تُعبِّر عنه. وهذا أمر يصدق على كثير من القاصّين والرّوائيّين العرب. فالقاصّ ينفعل أحياناً بحدث واقعيّ، فيتركه يختمر في وجدانه زمناً طويلاً أو قصيراً إلى أن يهتدي إلى حكاية متخيَّلة يصبّه فيها. وقد اعتدنا ألا يعود القاصّ إلى الحدث نفسه ثانيةً؛ لأنّ انفعاله به يتلاشى بعد التّعبير عنه. أمّا بديع حقّي فانفعاله بالحدث الواقعيّ يستمرّ طويلاً، ولا يتلاشى إذا جسَّده في قصّة قصيرة تضيق عنه. ولهذا السّبب نراه يعود إليه نفسه بعد سنوات ليُعبِّر عنه على نحو أكثر تفصيلاً، وفي حكاية أكثر اتّساعاً وعمقاً. تلك حاله حين تأثّر في طفولته بالصّبيّ الأعمى الذي استلّ حلاق القرية نور عينيه، وبأخته الصّبيّة المشرَّدة في متاهات المدينة. وقد استمر بديع حقّي منفعلاً بهذا الحدث من طفولته إلى رجولته، فعبَّر عنه بقصّة قصيرة عنوانها (اللّصّ والعكّازة)، ثمّ شعر أنّ انفعاله ما زال حيّاً متأجِّجاً، فكتب عن الحدث نفسه روايته (همسات العكّازة المسكينة). تلك أيضاً حال جاره المصاب بالفالَج. فقد تأثّر بحاله وعلاقته بزوجته، وعبَّر بعد سنوات طويلة عن تأثُّره بقصّة (في الوحل). واستمرّ انفعاله حيّاً عشرين سنة حتّى كتب الحدث نفسه في روايته (جفون تسحق الصّور). ولا يختلف أمر روايته (أحلام على الرّصيف المجروح) عن ذلك، فأصلها الأوّل واقعيّ، صرَّح به في مقدّمة الرّواية.

إذا كان الزّمن الطّويل دليلاً على استمرار بديع حقّي في الانفعال بالحدث والتّفاعل معه، فهو أيضاً تعليل لحرارة سرده الحدث المتخيَّل، وهي حرارة يشعر المتلقّي بصدقها وعمقها، ويكاد يعتقد أنّ بديع حقّي يسرد حكاية له علاقة ذاتيّة خاصّة بها، ولو لم يكن كذلك لما انفعل بالحوادث على هذا النّحو البالغ حدَّ التّماهي، ولما عبَّر عنها تعبير القلب المعنَّى الذي اكتوى بنارها.

هذا كلّه مرادي من بروز شخصيّة بديع حقّي. فهو لا يسرد حكاياته ببرود وحياديّة، إنّما يسردها بلغة مشبعة بالانفعال، مملوءة بالتّشخيص والصُّوَر المجنِّحة، وكأنّه يُسقِط عليها أحاسيسه ومشاعره لتبدو في عيني المتلقّين حكاية بديع حقّي الخاصّة. ولعلّ نصّه الرّائع (الشّجرة التي غرستها أمّي)[8] ذروة هذا الألق الأسلوبيّ المعبِّر عن شخصيّته. فهو، في عنوان الكتاب، يستعمل ضمير المتكلِّم: (أمّي)، فيوحي إلى المتلقّي بأنّه مُقْبِل على قراءة سيرة ذاتيّة. وكلّما أوغل المتلقّي في القراءة زاد الإيحاء بأنّ بديع حقّي يتحدَّث عن بيت أسرته القديم، وعن الشّجرة التي غرستها أمّه. وقد سمت قدرته الحكائيّة بوساطة التّصوير والتّشخيص وتضخيم الجزئيّات، وتغلغلت خيوط الحنين والأمّ والطّفل والماضي في وجدان المتلقّي، فكبَّلته وطهَّرت مشاعره، ورسَّختْ فيه قيمة الأسرة وعلاقة الطّفل بأمّه ومنْزله ووطنه. فإذا المتلقّي يفرغ من قراءة هذا النّصّ الرّائع دون أن يدري أكان يقرأ قصّة أم رواية أم مذكِّرات أم سيرة ذاتيّة.

- **التّعاطف الإنسانيّ:**

لا أشكّ في أنّ بروز شخصيّة بديع حقّي في نصوصه الأدبيّة نابع أيضاً من أنّه أديب مرهف، يتحسَّس مواطن الفقر والقهر والظّلم بقلبه، فيألم لما يُصيب الإنسان العربيّ. ولهذا السّبب تراه في نصوصه كلّها ينتقي شخصيّاته من قاع المجتمع، كما هي حاله في رواياته الثّلاث. إذ انتقى بطلاً أعمى، وآخر مصاباً بالفالج، وثالثاً ماسح أحذية، ثمّ راح يزجّ هؤلاء الأبطال في المجتمع، فإذا الشَّرُّ محيط بهم، محبطٌ أعمالهم، منغِّصٌ عيشهم. وإذا المصائبُ تترى على رؤوسهم، فلا ترحم ضعفهم، ولا ترقّ لحالهم. وهذا ما يدفع المتلقّي إلى التّعاطف معهم والثّورة على مستغلِّيهم.

هذا التّعاطف الإنسانيّ هو الذي جعل بديع حقّي ينتقي أكثر العناصر الاجتماعيّة ضعفاً، ويروح يبالغ في بساطتها وعفويّتها ونقائها، فيمنعها من الاحتجاج ومجابهة الشّرّ، وينصرف إلى تصوير آلامها وبكائها ليجعل المتلقّي يتعاطف معها، دون أن يُعْنَى بتعليل الشّرّ المحيط بها. فهو مصوِّر لا مفكِّر. أو إنّه، إنْ شئنا الدّقّة، يفكِّر بالصّور على نهج الشّعراء المحدثين، ويترك لهذا النّوع من التّفكير أن يؤثِّر في المتلقّي تأثيراً محكوماً بتلقّيه الذّاتيّ. وهذا ما جعل التّعاطف الإنسانيّ جزءاً من أسلوب التّعبير، أو هو هو في تغليب الإنشاء على الخبر، وفي العناية بالصور الموظَّفة للتّأثير في المشاعر والأحاسيس قبل توظيفها لخدمة المعارف الخاصّة بالحكاية القصصيّة والرّوائيّة. ومن ثَمَّ يصعب الفصل في أثناء الحديث عن القدرة الحكائيّة في نصوص بديع حقّي بين الأسلوب وبروز الشّخصيّة والتّعاطف الإنسانيّ. فالجدل بينها واضح، وهي كلّها خصيصة من خصائص الحكاية والسّرد عند بديع حقّي وعند الموهوبين الرّاغبين في التّأثير في المتلقّين بوساطة الحكاية.

- - - - - - - - -

الإحالات:

1. أحمد سعيد نجم: مفترق البيّارات، دار كنعان، دمشق 1991
2. المصدر السابق، ص 145
3. بديع حقي (د): سَحَر، بيروت 1954
4. فازت مجموعة (التراب الحزين) لبديع حقي بجائزة الدّولة (الجمهورية العربية المتحدة) عام 1960، وأصبحت مقرراً مدرسيّاً في الشهادة الإعدادية، وصدرت ضمن مطبوعات وزارة التربية السورية في العام المذكور.
5. بديع حقي (د): جفون تسحق الصور، دار العلم للملايين، بيروت 1968
6. بديع حقي (د): أحلام على الرصيف المجروح، دار العلم للملايين، بيروت 1973
7. بديع حقي (د): همسات العكازة المسكينة، دار العلم للملايين، بيروت 1987
8. بديع حقي (د): الشجرة التي غرستها أمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1986

□□

أبو الطيب المتنبّي من خلال المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي القاسم السجلماسي

□ الغالي بنهشوم

جاء اختياري لهذا الموضوع بناء على ملاحظات عدة:

1ـ إشارة الدكتور علال الغازي في مقدمة كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" إلى أن هذا الأخير بمجرد صدوره سيدفع بالدارس إلى إثارة كثير من النقاش بخصوص القضايا التي يعالجها هذا المؤلف، الشيئ الذي دفعني إلى أن أضرب بسهم إلى جانب ثلة من الدارسين في معالجة إحدى الجوانب المهمّة التي يثيرها المنزع.

2ــ طبيعة تلقي السجلماسي لشعر المتنبي التي تقوم على الاستحسان حينا، وعلى النقد حينا آخر، وهو ما سيلاحظ من خلال إبرازنا لبعض القضايا النقدية والبلاغية التي تناولها السجلماسي مستشهدا بأبيات شعرية لأبي الطيب خدمة للمصطلح البلاغي وتوجيها للقارئ، عندما يتعلق الأمر بتوجيه القراءة أو إثبات القاعدة أو توضيح ماهية المصطلح البلاغي.

3ـ إعجاب السجلماسي بأسلوب المتنبي الذي يغلب عليه الطابع الفلسفي، والفلسفة بضاعة المؤلف المعول عليها في تفكيك الخطاب البلاغي في بعده الفلسفي، وكثيرة هي التعابير الدالة على هذا الإعجاب من قبيل الاستحسان والملاحة والطرافة والإبداع.....

4ـ أثار انتباهي كثرة الاستشهادات بأشعار أبي الطيب في المنزع وقد تجاوزت الخمسين شاهدا، وهو عدد كبير إذا ما

قورن بغيره من الشعراء القدماء والمحدثين الذين تمثل بشعرهم في منزعه، لا يضاهيه سوى أبي تمام والمعري مما يفسر توجه المؤلف نحو شعر المحدثين الذين ينتمون إلى العصر العباسي المثخن بالتجارب الشعرية المختلفة التي انزاحت ـ قليلاً أو كثيراً ـ عن عمود الشعر العربي، على مستوى البنية والثقافة، بفضل التلاقح الحضاري ونشاط الترجمة وهيمنة الفكر الاعتزالي المشبع بالفلسفة اليونانية وكلها عوامل أسهمت في احتضان السجلماسي للشعر المحدث في شخص أبرز أعلامه (حبيب وأبي الطيب والمعري....)(1)

5ــ قدرة المتنبي على صهر الفلسفة والمنطق مع قوانين الصناعة الشعرية في بوتقة واحدة، خصوصا إذا علمنا أن المتنبي كان يمتلك ثقافة فلسفية واسعة، لا تقل عن إلمامه بالعلوم العربية والإسلامية(2)، جعلته يمتلك قدرة على تحويل الفلسفة إلى صياغات شعرية رائعة، شكلت مطمحا فنيا وهوى لدى السجلماسي الذي كان يسعى هو الآخر إلى جعل الأسلوب الشعري يتكئ على الفلسفة والمنطق، في أفق إعادة قراءة للتراث البلاغي قراءة جديدة تستثمر آليات الخطاب الفلسفي الهيليني في علاقته بالخطاب الأدبي. وهذا الطرح ما نبه إليه الحاتمي بقوله "ووجدنا أبا الطيب أحمد بن الحسين المتنبي قد أتى في شعره بأغراض فلسفية ومعان منطقية، فإن كان ذلك منه عن فحص ونظر وبحث فقد أغرق في درس العلوم، وإن يكن ذلك منه على سبيل الاتفاق، فقد زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة، وهو في الحالتين على غاية من الفضل، وسبيل نهاية من النبل، وفضل علمه وأدبه وإغراقه في طلب الحكمة، مما أتى في شعره موافقا لقول أرسطوطاليس في حكمته"(3).

كانت تلك الملاحظات من الدواعي الموضوعية التي جذبتني نحو تناول هذا الموضوع الذي سأحاول من خلاله الإجابة عن ثلة من الأسئلة من قبيل: مجالات توظيف الشاهد الشعري المتنبئي في المنزع، أبرز القضايا النقدية والبلاغية التي استدعى فيها السجلماسي أشعار أبي الطيب، طريقة تلقي السجلماسي للشاهد الشعري؟ الأهداف المتوخاة من وراء توظيف الشاهد الشعري؟ إلى أي حد استجابت هذه الشواهد لذائقة السجلماسي الفنية والبلاغية والفلسفية؟ إلى أي حد خدمت هذه الشواهد المشروع البلاغي الفلسفي لدى السجلماسي؟

الإجابة عن هذه الأسئلة، تقتضي تحديد أهم العناصر التي سأتناولها وهي على الشكل التالي:

ـ تحديد موقف النقاد والبلاغيين من الاستشهاد بشعر المحدثين.
ــ طريقة تلقي السجلماسي للشاهد الشعري.
ــ استعراض لأهم القضايا البلاغية والنقدية التي وظف فيها المتنبي كشاهد شعري.

ميز البغدادي بين العلوم التي ينبغي الاستشهاد فيها بالشعر القديم، والعلوم

الأخرى التي يجوز الاستشهاد فيها بالشعر المحدث، "علوم الأدب ستة: اللغة والصرف والنحو والمعاني والبيان والبديع. والثلاثة الأولى، لا يستشهد عليها إلا بكلام العرب، دون الثلاثة الأخيرة، فإنه يستشهد عليها بكلام المولدين، لأنها راجعة إلى المعاني، ولا فرق في ذلك بين العرب وغيرهم، إذ هو أمر راجع إلى العقل، ولذلك قبل أهل هذا الفن الاستشهاد بكلام البحتري وأبي تمام، وأبي الطيب"(4).

يتبدى من إشارة البغدادي أن العديد من العلماء والنقاد قد استجازوا الاستشهاد بشعر القدماء والمحدثين في مجال علوم "البيان والمعاني، والبديع" لارتباطها بـ "الفصاحة والبلاغة"، في حين ينبغي الاقتصار على شعر القدماء عندما يتعلق الأمر بعلوم الآلة (النحو والصرف واللغة) بدعوى نقاء اللغة وعدم دخول اللحن عليها بعد.

وأجاز ابن جني (ت392هـ) وهو أحد أكبر اللغويين، الاستشهاد بشعر المحدثين وعلته في ذلك أنه يستشهد به أي الشعر المحدث في المعاني، مثلما يستشهد بشعر الأقدمين في الألفاظ[5]. ثم إن ابن الأثير(ت637 هـ) هو الآخر كان يستقي شواهده من الشعر القديم والمحدث، بل إنه قصر شواهده على الشعراء الفحول من العصر العباسي: كأبي تمام والبحتري والمتنبي يقول: "ولم أكن ممن أخذ بالتقليد والتسليم في اتباع من قصر نظره على الشعر القديم؛ إذ المولد من الشعر إنما هو إبداع المعنى الشريف في اللفظ الجزل اللطيف، فمتى وجدت ذلك ممكنا فكلُّ مكان خيّمت فهو بابل، وقد اكتفيت في هذا بشعر أبي تمام حبيب بن أوس، وأبي عبادة الوليد، وأبي الطيب المتنبي [...] وهؤلاء الثلاثة هم لات الشعر وعزاه ومناته، الذين ظهرت على أيديهم حسناته وسيئاته ومحسناته، وقد حولت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء (6).

هكذا يلاحظ أن شعر المحدثين أصبح مادة فنية يستشهد بها، من قبل النقاد والبلاغيين وأهل اللغة[7]، وألفينا الكثير من المؤلفات البلاغية والنقدية والمتوعات الأدبية والشروح الشعرية عامرة بأشعار المحدثين، ويأتي في طليعتهم أشعار أبي الطيب المتنبي إذ كانوا يستدلون بشعره فيما لا يقل عن وجوه ثلاثة:

- استشهدوا أولا بأبيات لأبي الطيب بدت لهم في غاية الانسجام والتناغم مع طرائق العرب في التعبير لأن صاحبها جرى فيها على التقيد بالسنن الإبداعية المشهورة في أعمال الفحول من الشعراء. وهنا ساق القدماء هذه الأسباب مثلما ساق عندهم في العادة أبياتاً من الشعر الجاهلي والمخضرم والعباسي.
- ثم استشهدوا بأبيات ذهبوا على أنها مما تفرد أبو الطيب بابتداعها فجاء بها على ما ينبغي أن تكون جودة وحسنا.

ـ واستشهد هؤلاء ثالثا بأبيات قالها المتنبي فجاءت جارحة للذوق العام، تسيء إلى الأدب بالأدب أو زائغة عما عليه أهل الثقافة من أعراف التعبير وطرائقه. وأشعار المتنبي في هذه الوجوه الثلاثة كان أهلا لأن يستشهد بها العلماء وأن يعتبر بها المتأدبون(**8**).

إذا كان هذا هو ديدن القدماء من أهل النقد واللغة والبلاغة في تعاملهم مع النص المحدث، حين أكثروا من الاستشهاد والتمثل بأشعار المحدثين، بما في ذلك شعر أبي الطيب المتنبي، فإن الأدباء والنقاد البلاغيين المغاربة حذوا حذوهم فاستشهدوا بشعر الجعفي في جل مؤلفاتهم[9]، سواء تعلق الأمر بالشروح الشعرية أو تحليلها، إذ انشغل أدباؤنا منذ العصور القديمة بشرح النصوص وتحليلها من زوايا مختلفة تهم اللغة والبلاغة والعروض والدلالة. وأثناء عملية التحليل هاته عادة ما يستشهدون بأشعاره، ثم انشغلوا بالتأليف في مجال النقد والبلاغة والمتنوعات الأدبية، فوظفوا مجموعة من الشواهد لإثبات القاعدة وإبراز خصائص المصطلح النقدي أو البلاغي، أو تدعيما للنص، وتأييدا لوجهة نظرهم. مما يدل على فهمهم الدقيق وتحليلهم العميق لمعاني شعره.

وقد يبدو الأمر جد طبيعي خصوصا إذا علمنا أن كل خطاب كيفما كان نوعه لا يكاد يخلو من الجهاز التمثيلي طالبا للدعم والتثبيت والتصديق، إذ يُعدُّ جزءا هاما من الصبغة الاقتناعية والتداولية في المخاطبات(**10**).

تختلف طرائق الأدباء البلاغيين المغاربة في تلقي الشاهد، فمنهم من:

1ـ يذكر الشاهد ثم يعلق عليه ويحلله ويناقشه تمشيا مع طبيعة القضية البلاغية أو النقدية أو اللغوية التي يناقشها، وهذا الطريق قليل جدا.

2– يذكر الشاهد ويشير إلى موطن الغرض الذي يقصده.

3– يذكر الشاهد دون تعليق أو تحليل، وهذا العنصر هو المهيمن على جل المؤلفات المغربية.

4– ذكر المصطلح البلاغي والتمثيل له بما يناسب من الشواهد.

ولدراسة موضوع تلقي الأبيات الشواهد المتنبئية والكشف عن جماليتها عند السجلماسي، فإننا سنميط اللثام عن الطرائق المختلفة التي توسل بها في جل مباحث منزعه والقضايا التي وظف فيها الشاهد الشعري(11).

احتفى السجلماسي بشعر أبي الطيب أيما احتفاء، لما رأى فيه من صور بلاغية رائعة، فلا تكاد تتصفح منزعه البديع حتى يطالعك جم كبير من الشواهد الشعرية الموزعة على أضرب علوم البلاغة، وكانت طريقته في إيراد هذه الشواهد ـ على نحو ما سنراه في النماذج التطبيقية ـ تقوم على تقديم تعريف للوجه البلاغي ثم إيراد بيت أو بيتين من الشعر لتوضيح صحة القاعدة، وقد يردفها بالتحليل أحيانا وغالبا ما تأتي خالية من أي توضيح أو تعليق، وغياب هذا

الجانب يجعل من عمل الناقد عملا تقريريا تقصيديا، إذ يتخذ من الشاهد الشعري أداة لوضع الحدود وضبط المصطلحات أو لتأكيد المعنى وتوضيحه، ويؤكد هذا المنحى علي القاسمي بقوله: "في أحايين كثيرة يكون الغرض من سرد الشاهد تقديم الدليل على قاعدة نحوية مستخلصة أو ظاهرة بلاغية مستنبطة"(**12**).

يسجل أحد الباحثين(**13**)، ملاحظة مفادها: أن أغلب النماذج والشواهد إنما تستحضر في النص البلاغي ضمن وضعيتين اثنتين:

أولاهما: يكون فيها النموذج أو الشاهد وظيفيا في السياق (البلاغي) أي أنه يضطلع بوظيفة افتتاحية مباشرة في حمل الظاهرة البلاغية وإجلائها.

ثانيهما: يكون فيها الاستشهاد لمجرد الدعم والإثبات أو الغاية للإثراء والتوسع في التطبيق قصد ترسيخ الظاهرة البلاغية والموقف النقدي الذي يروم البلاغي الدفاع عنه وتوضيحه.

لتوضيح هذا المسعى النظري، نورد مجموعة من النماذج التطبيقية لأهم القضايا البلاغية والنقدية التي عالجها صاحب المنزع في علمي البيان والبديع(14)، لأن من شأن ذلك أن يسعفنا في الكشف عن طريقة تلقي السجلماسي للشاهد الشعري المتنبئي :

التخييل(15): حشر السجلماسي تحت التخييل أربعة أنواع بلاغية وهي: التشبيه والمماثلة والاستعارة والمجاز.

1 ـ 1 ـ **التشبيه:** عرف السجلماسي التشبيه قائلا: "هو القول المخيل وجودَ شيئ في شيئ، إما بأحد أدوات التشبيه الموضوعة له كالكاف وحرف كأن أو مثل. وإما على جهة التبديل والتنزيل"(16) وهو قسمان: تشبيه بسيط وهو "القول المخيل والممثل فيه بشيئ"(17). والثاني: تشبيه مركب وهو "أن يقع التخييل في القول والتشبيه والتمثيل فيه لشيئين بشيئين وذاتين بذاتين. والمشبه والممثل به والممثل به ذوات كثيرة.(...).وربما انتهى التركيب في هذا النوع إلى ثلاثة أجزاء كقوله:

رأيت الحميا في الزجاج بكفه

فشبهتها بالشمس في البدر في البحر[18]

تحدث المؤلف عن أقسام التشبيه فأشار إلى أنه يأتي على قسمين: تشبيه بسيط ويقصد به التشبيه المفرد القائم على تشبيه ذات بذات، وتشبيه مركب، فمثل له بقول أبي الطيب المتنبي وعدَّ هذا البيت إلى جانب مجموعة من الأبيات الشواهد من الصور البديعية. واكتفى عند هذا الحد، ولم يعلق على البيت وعلى ما يحويه من تشبيهات متعددة ومركبة: كتشبيه المتنبي الحميَّا، وهي نوع من الخمرة ـ بالشمس، والزجاجة بالبدر، وكف الممدوح بالبحر. وكان هدف السجلماسي الإتيان بالشاهد الشعري لتأكيد المعنى وتثبيت القاعدة، وربما وجد في دلالة الشاهد ما يغنيه عن الشرح والتحليل.

1ـ 2 ـ **الاستعارة:** وهي النوع الثاني من جنس التخييل، عرفها السجلماسي بقوله: "والاستعارة أن يكون اسم ما دالا على ذات معنى راتب عليه دائما من أول ما وضع، ثم يلقب به الحين بعد الحين شيئ آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة أي نحو كان، تخييلا لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيئ الثاني الملقب به حين اللقب واستفزازا، من غير أن يجعل راتبا للثاني دالا على ذاته"[19] ويشترط السجلماسي في الاستعارة: المبالغة في التخييل والتشبيه مع الإيجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم في العبارة. و قرب الشبه بين المستعار منه والمستعار له، وتحقق النسبة وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة، أو إعراض، حتى إنه لو حل تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه لم يؤثر على المعنى. كما هو الحال في قوله:

غلالة خده صبغت بورد

ونون الصدغ معجمة بخال(20)

(كأن خده غلالة وكأن صدغه نون). ففي هذا البيت امتزاج اللفظ بالمعنى وتحقق النسبة والشبه والوصلة بين المستعارمنه والمستعار له وصار المعنى صحيحا.

وإذا كان السجلماسي قد أشاد بالبيت أعلاه، الذي توفرت فيه شروط الاستعارة الجيدة، فإنه في المقابل انتقد المتنبي في أحد أبياته الاستعارية التي لم يتوفق في تمثل طرائق العرب في هذا الجانب، فجاءت استعارته باردة ومرذولة لأنها لم تتوفر فيها جميع الشروط آنفا، وهو ما يفسره السجلماسي بقوله" ومهما حل نظامها ــ يقصد الاستعارة ـ وفك تركيبها فلم تتحقق النسبة، كان ذلك مردودا رذلا لا ملتفت إليه ولا معرج عليه، ولهذا استبرد قوله :

بقراط حسنكِ لا يرثي على علل....(البيت) (21)

وكان قوله:

إلا يشب فلقد شابت له كبد

شيبا إذا خضبته سلوة نصلا (22)

وقوله:

مسرة في قلوب الطير مفرقها

وحسرة في قلوب البيض واليلب(23)

فجعل للكبد شيبا، وللطيب واليلب والبيض قلوبا على غير نسبة ولا شبهة، مجمعا ترذيله مستمرها[24] رثا ومستوخما غثا. وإنما تحسن الاستعارة على وجه من وجوه المناسبة، وطرف من أطراف المقاربة، ولهذا ما قال الصاحب في قوله [يقصد المتنبي]

❖وقد ذقت كحلواء البنين[25] على الصبا (البيت)❖

وما زلنا نتعجب من قول أبي تمام :

لا تسقيني ماء الملام(26)..... (البيت).

فقد خف علينا بحلواء البنين(27)، فلذلك ما ينبغي أن يجعل القانون فيها الكفيل بملاك أمرها تحليل تركيبها وفك

نوع نظامها إلى نوع تركيب التشبيه. فمهما استقام القول وصح المعنى فالاستعارة جارية على القانون البلاغي. ومهما لم يستقم المعنى ولم يصح وفسد النظم، خرج المتكلم إلى فساد التعسف وقُبّح التكلم. وكان في عداد من شغف وأولع بحمل شعره على الإكراه في التعمل لتنقيح المباني دون تصحيح المعاني"(28).

يفهم من النص أعلاه ـ على الرغم من طوله- مجموعة أمور:

ـ إدخال الاستعارة ضمن جنس التخييل: وهو في هذا يختلف مع غيره من النقاد في مقدمتهم الجرجاني(29).

ـ انتقاد المتنبي وأبي تمام، لكون الأول جعل للطيب والبيض واليلب والزمان فؤاداً. وهذه استعارة لم تقم على شبه قريب ولا بعيد. وإنما تصح الاستعارة على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة. وعاب على الثاني غرابة الاستعارة بإضافة الماء للملام، أوجبت الهجنة والبرودة في الكلام.

ـ وضع خصائص للاستعارة تتمثل في:

ـ التكثيف الدلالي، حيث تكتسب الألفاظ معاني جديدة غير متداولة في الاستعمال اللغوي العادي.

ـ الإيجاز والاختصار لأنها تقدم معاني كثيرة بألفاظ قليلة.

ـ قوة التصوير المتمثلة في قدرة الاستعارة على تقديم صور بديعة بأقل عبارات ممكنة.

ـ وضع شروطاً تتحقق بها الاستعارة الجيدة:

ـ المقاربة في التشبيه.

ـ حل تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه.

ـ تحقق النسبة والشبهة والوصلة بين المستعار منه والمستعار له.

ـ مشاكلة اللفظ للمعنى.

يتبدى أن الشروط والسمات التي تميز الاستعارة الجيدة عند السجلماسي تتطابق مع أبواب عمود الشعر التي وضعها المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة" إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع الأسباب الثلاثة كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه، والتئام أجزاء النظم على تخير لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعارله، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب لعمود الشعر ولكل باب منها معيار"(30). وهذا التطابق بين عمود الشعر ومفهوم الاستعارة وتحققها عند السجلماسي، يطرح إشكالا حول عنصر التخييل الذي بنى عليه نظريته خصوصا على مستوى الصناعة الشعرية.

ـ خصائص الاستعارة الفاسدة عند السجلماسي:

ـ الخروج على السنن القديم/ عمود الشعر.

ـ عدم استقامة المعنى.

ـ فساد النظم .

ـ خروج المتكلم إلى فساد التعسف وقبح الكلام.

ـ عدم الملائمة بين المباني والمعاني.

لقد ساق السجلماسي في هذا الجانب شاهدين لأبي الطيب وعدَّ الاستعارة فيهما فاسدة لعدم جريانهما على القانون البلاغي، وهو مسوِّغ يدعو إلى الاسغراب من جوانب عدة: **أولها**: أن السجلماسي تبنى السنن القديم في قبول الاستعارة أو ردها دون تقديم مسوّغات موضوعية تجعل رأيه أقرب إلى الصواب، **ثانيها** أن النزعة الفلسفية التي كان يصدر عنها السجلماسي والتي تفتح آفاقا كبيرة للتعبير والانزياح عن المألوف من خلال الاعتماد على عنصر التخييل - والاستعارة جنس منه ـ لم تكن حاضرة ساعة حكم السجلماسي بفساد استعارة المتنبي، لأن هذا الأخير عندما حاول تشكيل صورته الشعرية، رام خلق مسافة بين المشبه والمشبه به؛ فتخَيَّل للبنين لذةً تشبه الحلواء، وأطلق اسمها عليها على سبيل الاستعارة التخيلية، التي لم ترق الناقد لبعد المسافة بين طرفي التشبيه، مع العلم أن السجلماسي شدد في تعريفه للشعر على خاصية التخييل حتى تحصل اللذة لدى المتلقي. **ثالثها** أن ما عَدّه السجلماسي من استعارة فاسدة هو عند غيره من النقاد والشراح ليس كذلك(31).

1ـ 3 .المماثلة: تشكل المماثلة عند السجلماسي النوع الثالث من التخييل، وهي تدخل عنده في نوع الكناية من جنس الإشارة، وحقيقتها التخييل والتمثيل للشيئ بشيئ له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة. والعبارة عنه به. وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظا تدل على معنى آخر. وذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه(32). فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة ومزيد إلذاذ لأنه داخل بوجه ما في الكناية من جنس الإشارة. والكناية أبدا أحلى موقعا من التصريح(33). وما دام التمثيل نوع من التخييل، فإنه يضطلع بدور بسط نفس المتلقي وإطرابها لما يحويه من استفزاز وإلذاذ وتأثير. وحتى يفيد السجلماسي المتلقي أكثر ويوضح الصورة بشكل أنصع يسوق مجموعة من الشواهد الشعرية لأبي الطيب وصفها بالجودة والحسن. وفي هذا الإطار يقول الناقد:

"ومن صورها البديعة المليحة قوله:

ترنو إليك بعين الظبي مجهشة

وتمسح الطلَّ فوق الورد بالعنم(34)

وقوله :

فيا لغصن نقا لون معاطفه

سقيته الدمع حتى أثمر القبلا

ويا لبدر تمام بات في عضدي

حتى إذا طلق شمس الضحى أفلا (35)

وقوله :

وقد أخذ التمام البدر منهم

وأعطاني من السقم المحاقا"(36).

تتجلى معالم المماثلة أو الكناية في الأبيات الشواهد، والتي لم يقدم لها

السجلماسي شرحا وافيا يوضح فيه موطن الكناية وجمالها معتقدا أن القارئ سيتولى عملية التحليل والقراءة، وربما لأن المقام لم يسمح له بذلك، لأن هدف الناقد فقط التعريف بالمصطلح البلاغي والتمثيل له بما يناسب من الشواهد، تاركا للقارئ فرصة التذوق والإلذاذ والتخييل، ظنا منه بأن تلك الأبيات تكشف عن وجه بلاغتها وجمال صورتها الفنية؛ ففي البيت الأول: يكشف المتنبي عن وجه المماثلة، "وقد تمثلت له محبوبته ظبية تسرق النظر إليه، وهي حيرى تمسح طّلا فوق خدها بأصابعها وهي كالعنم لينا وحمرة، واختبأ عن عينيه مظهر التشبيه، وظهر له ذلك بمظهر الحقيقة، ورأيته وقد سما به الخيال فرأى الطل يسقط على الورد، فهل يؤدي التشبيه مثل هذا؟ وهل تصل فيه المبالغة إلى ما تصل إليه الاستعارة(36)؟، وفي هذه الصورة ترتقي المماثلة عن حد التشبيه البسيط الذي لا يجذب لب القارئ ولا يثير خياله، كأن يشبه الشاعر الدموع بالطل والخدود بالورود والأصابع بالعنم، ولولا أن الشاعر ركب هذه العناصر في صورة المماثلة والكناية لجاءت باهتة خالية من أي وصف جمالي مستفز.

تطول عملية شرح وبسط خصائص المصطلح البلاغي فيلجأ السجلماسي مرة ثانية إلى الاعتماد على أبيات أبي الطيب لتوجيه القراءة وإقناع المتلقي وإبراز خصائص المصطلح وتفريعاته.

1- 3- 1 **المثل السائر:** ومما يدخل تحت المماثلة عنصر المثل السائر وهو أحد فروعه، يقول السجلماسي "وفي هذا النوع تدخل الأقاويل المثلية أعني المثل السائر في ثاني حاليه، أعني إذا نقل عن أصله متمثلا به كقولهم: (تسمع بالمعيدي لا أن تراه)(37). وتحقق المثل من منظور السجلماسي يظل رهينا بجوهر المماثلة ومفهومها الذي يشير إلى معنى فيوضع له معنى آخر بألفاظه مثالا للمعنى الأول المقصود بالإشارة إليه، وفي حالة عدم تحقق هذا الشرط فلا يعد ذلك القول من المثل. وحتى تتضح الصورة في ذهن المتلقي لجأ السجلماسي إلى الشاهد الشعري مستدعيا أبياتا لأبي الطيب في غاية الروعة والبديع كما وصفها بقوله" فمن صورها البديعة قوله:

خذ ما تراه ودع شيئا سمعت به

في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل(38)

وقوله:

بجبهة العير يفدى حاضر الفرس

(البيت)(39)

وقوله:

أنا الغريق فما خوفي من البلل

(البيت)(40).

وقوله:

تريدين لقيان المعالي رخيصة

ولا بد دون الشهد من إبر النحل(41)

استدعاء المثل السائر من طرف السجلماسي ليس عبثا وإنما لاشتهار المتنبي وعلو كعبه في هذا المضمار، واستحضار المؤلف لشخصية المتنبي يرجع إلى مكانة هذا الأخير في الذاكرة الأدبية المغربية، ثم إلى خصيصة شعره التي تفيض بأروع ما قيل في باب الحكم والأمثال؛ لا أحد يجادل في أن المتنبي شاعر الحكمة والمثل بامتياز وأنه لا يوجد شاعر من الشعراء الفحول، من يضارعه في هذا المجال، فجل شعره ينضح بالمثل والحكمة؛ فما تكاد تقرأ قصيدة من قصائده، أو بيتا من أبياته السائرة حتى تطالعك درر من الأمثال والحكم، فقد أجمع جل النقاد على أن أبا الطيب من أبرع الشعراء في الاهتداء إلى الحكمة، وفي ضرب المثل في مختلف المناسبات الإنسانية. وقد وفق في هذا المجال أيما توفيق حتى اشتهر بين النقاد ومؤرخي الأدب باسم المتنبي الحكيم[42]، فهو زعيم الحكمة في الأدب العربي بلا منازع[43]. وإذا كان لكل شاعرمن طريقة تغلب عليه فينقاد إليها طبعه ويسهل عليه تناولها: كأبي نواس في الخمر، وأبي تمام في التصنيع، والبحتري في الطيف[44]. فإن أبا الطيب "حظي في شعره بالحكم والأمثال واختص بالإبداع في مواقف القتال"[45]. ولما كان المتنبي بما ذكرنا، "تسابق حوله الشعراء والأدباء والنقاد والبلاغيون العرب، فاستلهموا أشعاره واستشهدوا بأبياته، ولم يكن السجلماسي بدعا في هذا المجال، إذ ألفناه ينهل من حلل شعره، ولآلئ حكمه، للتمثيل وإقامة الحجة، وتَعْزِيزُ الشرح بما يتناسب مع مقام المثل ومن ثمة كانت الغاية تلخيص المعنى وتوضيح الدلالة، وتحقيق اللذة مناط الشعر وغايته.

السجلماسي ـ كعادته ـ يعطي تعريفا للون البديعي، ثم يذكر ما يلائمه من أمثلة تطبيقية، ثم بعد ذلك يتولى شرحها، وتخريج ما فيها من محسنات بديعية، مركزا على اللون البديعي المقصود. يقول معرفا بمصطلح "المطابقة" ومستشهدا بما يناسب: "المطابقة في موضوع اللغة العربية: المخالفة والمنافرة (...) وقوم ومنهم قدامة بن جعفر الكاتب يرون أن: ((المطابقة هي اشتراك المعنيين في اللفظ الواحد بعينه فيجمعهما اللفظ لا المعنى)).

(...) ومن صور هذا النوع من الشعر قوله:

فوالله ما قاربتُ إلا تباعدتْ

بصرم، ولا أكثرتُ إلا أقلَّتِ(46)

وأهل هذه الصناعة يعدون إيراد مطابقات كثيرة في البيت الواحد من التبريز وفرط المقدرة.

يا أمة كان قبح الجور يسخطها

دهرا فأصبح حسن العدل يرضيها(47)

فهذه ـ على ما قيل ـ ثلاث مطابقات، وللمتنبي أربع طبقات (قال):

أزورهم وسواد الليل يشفع لي

وانثني وبياض الصبح يغري بي

الثعالبي في كتاب "يتيمة الدهر" قال ((فالله دره، وناهيك بشرف لفظه وفضله وبراعة نسجه، وما أحسن ما جمع أربع مطابقات في بيت واحد، وما أراه سبق إلى مثلها. وما زال الناس يتعجبون من جمع البحتري ثلاث مطابقات (حتى جاء أبو الطيب فأربى عليه). مع عذوبة اللفظ ورشاقة الصنعة))(48). فهذا ما يقوله الثعالبي في هذا الموضع، ولعمري إن القول لغير ما يقول، فإن بيت البحتري مستوف أربع مطابقات كما في بيت المتنبي، لكن وسنانَ جفنِ المتعصبِ غَفَلَ في المعادَّة بالكون الذي دلت القرينة على انصرامه، وبالإصباح الصائر إليه الأمر، وهما طباق صحيح، ولم يُغفل في بيت المتنبي بالزور والانشاء"(49).

لم يستسغ السجلماسي آراء النقاد في مقدمتهم صاحب "يتيمة الدهر" الذين أجمعوا على أن المتنبي جمع بين أربع مطابقات في بيته؛ جمع بين الزيادة والانشاء والانصراف، وبين السواد والبياض، والليل والصبح والشفاعة والإغراء وبين بي ولي. وهو أمر تفرد به دون غيره(50)، وبناء عليه فقد أجمع النقاد القدامى على جمالية هذا البيت؛ فقالوا فيه: هذا البيت أمير شعره، وقالوا: إن لأبي الطيب نوادر لم تأت في شعر غيره، وهي مما تخرق العقول، منها هذا البيت، ولايعرف لأحد مثله. في حين عدّوا بيت البحتري لم يجمع سوى ثلاث مطابقات، وهذا التفسير غير موضوعي من منظور السجلماسي لأنه يدخل في باب التعصب لا غير؛ فبيت البحتري هو الآخر قد جمع بين أربع وليس بين ثلاث؛ والدليل على ذلك هو ما أغفله النقاد ولم ينتبهوا إليه هو تلك القرينة المتمثلة في الفعلين "كان" و"أصبح" فالأول يدل على الانصرام والثاني يدل على ما سيصير إليه الأمر؛ وهما طباق صحيح يعني ما كان من قبل وما سيصير إليه الأمر من بعد، قياسا على الزور والانشاء في بيت أبي الطيب. وتلك التفاتة نقدية عجيبة من أبي القاسم أغفلها جل النقاد الذين تناولوا هذين الشاهدين.

1-5- الموازنة والمفاضلة:

احتفل المنزع البديع بقضية الموازنة والمقارنة والمفاضلة بين الشعراء، في سياق سوق الشواهد الشعرية وكانت من أهم القضايا النقدية التي عالجها السجلماسي، حيث شغلت حيزا كبيرا في منزعه، وقد اهتدى ناقدنا إلى هذا الأسلوب كاستراتيجية نقدية يوضح عن طريقها ميزة الشاعر، ومكانته بين أشباهه ونظائره، ويبرز مكان القوة والضعف في أسلوبه البياني(**51**)، غير أن اهتمام السجلماسي بهذه القضية لم يرق إلى مستوى الموازنة النقدية التفضيلية المنهجية، كتلك التي نجدها عند الآمدي أو الجرجاني، ومع ذلك فمعالجته لهذه القضية تدل على أنه مارس عمليا قضايا النقد، وأن حبل التواصل مع قضايا النقد العربي القديم ومع فحول الشعراء ظل متواصلا.

يلاحظ أن تلقي صاحب المنزع لهذه القضية قد اتسم بالاقتضاب والتعميم وإصدار الأحكام العامة، دون الوقوف عند مواطن التفوق أو التقصير في أغلب الأحيان.

لقد تنوعت موضوعات هذه المقارنات بحيث يمكن تلخيصها في العناصر التالية:

ـ ترجيح بيت شعري على أبيات أخرى، وذلك بالمفاضلة بين شاعرين أو أكثر والحكم لأحدهم على الآخر بالإجادة في معنى من المعاني البلاغية، يقول الجرجاني "وكانت العرب إنما تتفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته.(52)

ــ إبراز ما التقى فيه الشاعران، مستعملين ألفاظا مترادفة كالتشبيه والمثل والنظير والبديع.

ـ الإشادة ببراعة الشاعر في مجال من المجالات.

لقد حرص السجلماسي على ربط الشاهد الشعري لأبي الطيب بغيره من الشواهد في سياق المقارنة والموازنة ونصادف في هذا الباب نماذج عديدة ــ نقف عند أحدها على سبيل التمثيل، لأن المجال لا يتسع لذكرها جميعا ـ منها الموازنة التي عقدها بين الهمداني والمتنبي وأبي تمام ومهيار الديلمي وفيها انتصر لمهيار على حساب أبي الطيب وغيره من الشعراء وهو بصدد التعريف بمصطلح **التفريع**، مستشهدا وموازنا بما يناسب يقول:

"التفريع: أن يقصد المتكلم وصفا ثم يفرع منه وصفا آخر يزيد الموصوف تأكيدا (...) ومن بديع التفريع قول أبي الطيب في صفة الليل وفيه نظر:

أقلب فيه أجفاني كأني

أعد به على الدهر الذنوبا(53)

وقد أبدع أبو الفضل الهمداني في قوله:

وليل كذكراه كمعناه كاسمه

كدين ابن عباد كإدبار فائق(54)

وأبو الطيب في قوله :

أسير إلى إقطاعه في ثيابه

على طِرفه من داره بحسامه

وما أمطرتنيه من البيض والقنا

وروم العبدّى هاطلات غمامه(55)

وهو تفريع تناول تفاصيله من حملي قول أبي تمام:

وقالوا فما أتاك صف بعض نيله

فقلت لهم: من عنده كل ما عندي

وقد أبدع مهيار في قوله:

قف ترنا رسوما

ثلاثة في رسم

خيط هلال ليلة

ودراهم وجسمي(56)

وأبدع من ذلك كله قوله / مهيار:

وفحمة ليل كالثغور اهتديتها

بلمعة برق كالشعور لموع

إلى حاجة من جانب الرمل سخرت

لها الشمس حتى ما اهتدت لطلوع(57)

وهو ما تركب فيه التفريع والاستعارة والترصيع والاشباع بقوله:" لموع"))(58).

وازن - وفاضل - السجلماسي بين مجموعة من الشواهد في باب التفريع وعدَّ الشواهد التي أدرجها غاية في الابداع لما احتوته من تفريعات؛ وهو ما يستفاد من بيت أبي الطيب الذي كان الغرض من دلالته وصف الليل بالطول، و الشكاية من الدهر. أي أنه يقلب أجفانه في ذلك الليل، ولكثرة تقليببه إياها كأنه يعد على الدهر ذنوبه، فكما أن ذنوب الدهر كثيرة لا تكاد تفنى، كذلك تقليب أجفانه كثير لا يفنى، فهو في سهر دائم، أي أنه قصد وصف الليل بالطول ففرع منه وصفا آخر يزيد الموصوف تأكيدا وهو الشكاية من الدهر، فجاء هذا التفريع غاية في الابداع وكذلك الشأن بالنسبة للشواهد الأخرى التي ساقها لكل من الهمداني وأبي تمام والتي عَدّها هي الأخرى من بديع التفريع، إلا أن أفضل هذه الشواهد على الإطلاق - في رأيه البيت الذي أورده لمهيار لأنه ركب فيه التفريع والاستعارة والترصيع والإشباع جملة واحدة، ولذلك استحق أن يكون أفضل هذه الشواهد، دون أن يقلل ذلك من جمالية التفريعات الواردة في الأبيات الأخرى بما في ذلك بديع تفريع أبي الطيب الذي عقب عليه بقوله "وفيه نظر"؛ ولعله أراد أن يساير آراء النقاد السابقين الذين أجمعوا على بديع تفريعه، دون أن يكون مقتنعا بهذا الرأي.

إذا كان السجلماسي قد أورد مجموعة من النماذج على سبيل المقارنة، وهذه سمة تغلب على جميع أبواب منزعه، تأتي أحيانا مصاحبة للتعليل والتفسير وذكر سبب المفاضلة، فإنه في كثير من الأحيان يورد الموازنات خالية من أي انطباع أو أي تعليل لمواطن الحسن والجمال والإبداع في الحكم على الأثر الفني للشواهد المتمثل بها، رغبة منه في ترك فسحة للقارئ الخبير اكتشاف الأسس الجمالية المتحكمة في كل شاهد شعري.

فهو يقول مثلا في تعريف التقسيم "هو قول مركب من جزءين، كل جزء منهما يدل على معنى هو نوع قسيم في أمر ما. كليٌّ مدلول عليه بجملة القول مصرح فيه بأداة التحليل (...)(59). ثم ساق آراء النقاد بخصوص هذا النوع قائلا" ومن صور هذا النوع : قال الآمدي في كتاب ((الموازنة بين شعر الطائيين)) قال الشاعر: سمع بعض الشيوخ من نقدة الشعر قول العباس بن الأحنف:

وصالكم هجر، وحبكم قلى

وعطفكم صدٌّ، وسلمكم حرب

وأنتم - بحمد الله - فيكم فظاظة

وكل ذلول من مراكبكم صعب

فقال: هذا والله أحسن من تقسيمات أقليدس(60). الثعالبي ــ بعد الإلمام بقول الآمدي هذا نفسه في كتابه (يتيمة الدهر) "وقول أبي الطيب في هذا الفن أبين وأولى بهذا الوصف:

فنحن في جذل، والروم في وجل

والبر في شغل، والبحر في خجل

ولعمري إن قول المصري المتأخر [يقصد ابن الفارض]. لجدير بهذا الوصف وأولى به، قال:

غرامي أقم، صبري انصرم، دمعي انسجم

عذولي انتقم، دهري احتكم، حاسدي اشمت

وقوله:(يقصد المتنبي)

الدهر معتذر والسيف منتظر

وأرضهم لك مصطاف ومرتبع

للسبي ما نكحوا، والقتل ماولدوا

والنهب ما جمعوا، والنار ما زرعوا(61)

لقد انتصر السجلماسي لابن الفارض وعدَّ التقسيم الذي اخترعه ابن الفارض، أفضل من التقسيم الذي وسم بيتي العباس بن الأحنف وأبي الطيب المتنبي، على الرغم من إجماع النقاد على جمالية البيتين وحسن التقسيم الذي ميزهما(62). إلا أنه لم يقدم أي تعليل أو شرح أوتحليل لذلك التفضيل، أوبحث عن مواطن الجمال في الشاهد الشعري، وربما وجد في إيجازه، وإيفاده المعنى المطلوب والإحاطة والشمولية بالمصطلح البلاغي أفضل وسيلة للتعبير.

1ـ 4ـ التشكيك: *:

يدخل التشكيك في باب التجاهل، عرفه السجلماسي بقوله "إقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض وهو عند صاحب العمدة: (من ملح الشعر وطرف الكلام)(63)"، وظيفته إدخال الكلام في القلوب واستفزاز النفس وإحداث نشوة وطرب ولذة وحلاوة بها من خلال إعمال المتلقي لفكره. وفائدته الدلالة على المقاربة في التشبيه التي تذهب إلى حد المطابقة بين المشبه والمشبه به. خلافا للغلو المرادف للإفراط الذي يعتمد الكذب والتضليل لا التخييل. فهو بعيد من تحقيق الفائدة، و"السبب في ذلك أن المتكلم موهم أن ذهنه قد قام متحيزا بين طرفي الشك وجزئي النقيض لشدة الالتباس والاختلاط بينهما، وعدم التمييز بين الأمرين لخفائه على النفس على القصد الأول في طرفي النقيض ودأبهما، لذلك فالقول المشكك هو في النهاية من المبالغة، والغاية في التلطف للتشبيه"(64). ويعضد السجلماسي شرحه في التدليل على صحة القاعدة وتسويغ اختياره لتعريف ابن رشيق، طلبا للتوسع في البيان والإيضاح، تمثله ببيت أبي الطيب المتنبي قائلا: ومن صور هذا النوع قوله:

أريقك أم ماء الغمامة أم خمر

بفي برود وهو في كبدي جمر "(65)

استحسان السجلماسي لهذا البيت يتبدى في التشكيك الذي طرحه الشاعر مستفهما: أهذا ريقك! أم ماء المطر؟ لعذوبته

وصفائه، أم الخمرة؛ لمافيها من اللذة والتفريح، فقد جمع ريقك الحرارة والبرودة، فهو في فمي بارد وفي كبدي حار؛ من حيث ألتذ به عند لهوي، لكنه يهيج العشق في قلبي وكبدي فهو كالخمر، فمن حيث برودته شبهه بماء الغمام ومن حيث الحرارة شبهه بالجمر وأتى بلفظ الاستفهام مبالغة في التشبيه(66). وغاية في التلطف، والمطابقة في التشبيه(الحرارة =الجمر، البرودة =ماء الغمام - العشق=الخمر)، المؤسس على الصدق والحقيقة والتخييل الحسن الذي أخرج القول المشكك من حد الغلو والافراط إلى النهاية في المبالغة. ومن هنا نفهم كيف أن وظيفة الشعر عند السجلماسي قد تحولت من وظيفة تقوم على الكذب والإفراط، إلى وظيفة أخلاقية ذات منزع فني جديد مبنٍ على صدق الكلمة وجمالية المعنى وحسن التخييل" لأن القضية الشعرية تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز"(67).

1- 5- **بنية القصيدة :**

يقول في مصطلح الخروج هو أن يوري المتكلم أنه يريد وصف الشيئ. وهو إنما يريد آخر يخرج القول إليه. فيتمادى في نهجه ويستمر في صوبه(...) ومن مليح الخروج قول أبي الطيب المتنبي:

مرت بنا بين تربيها فقلت لها

من أين جانس هذا الشادن العربا

فاستضحكت ثم قالت كالمغيث

يرى ليث الشرى وهو من عجل إذا انتسبا"(68)

تكمن ملاحة "الخروج" من التشبيب إلى المديح في بيتي أبي الطيب في قدرة هذا الأخير على احترامه لمجموعة من الشروط التي نص عليها صاحب المنزع وهي: لطف التخلص ورشاقته. وشرف التغلغل وفخامته، واستقصاء المعنى وغرابته، وقرب المقصد ومناسبته، حتى تجد النفس له ـ لما جبلت عليه وجعل بها إدراك النسب والوصل والاشتراكات بين الأشياء ـ انبساطا روحيا وطربا نفسيا وهو مايتجلى في منطوق النص أي أن الشاعر يريد: مرت بين تربيها فقلت لها: أنت من الظباء وترباك من العرب فكيف اتفقت هذه المجانسة بينك وبينهما؟ فضحكت ثم قالت لاتعجب من ذلك فإني كالمغيث/الممدوح، تراه من الأسود، وهو مع ذلك من عجل (قبيلته) وكذلك أنا: تراني من الظباء وأنا عربية. فتوفر في هذا الخروج من التشبيب إلى المديح ما هو مشترط فيه من حسن التلطف وإشارته، ومن العذوبة والحلاوة والالتذاذ في إدراك النسبة. وتلك خصيصة أبي الطيب اشتهر بها دون غيره ولذلك استحسن السجلماسي هذا الشاهد الشعري وعدَّه من مليح الانتقال.

1- 6 **الإجادة والاستحسان في استدعاء الشاهد :**

إذا كان السجلماسي لم يتساهل مع أبي الطيب، في الأبيات التي انزاح فيها عن قوانين البلاغة، فإنه في المقابل لم ينف عنه الشاعرية والإبداعية، بل اعترف له بذلك؛ فوصف شعره بكل الأوصاف التي تدل على الإحسان والجودة والاختراع والغرابة

والفصاحة والبيان والبديع. فاختار من لآلئ أشعاره شواهدا وصفها بـ:

ــ **الملاحة:** وهي ما تتسم به المعاني والألفاظ من رونق وجمال يحببانها إلى الناس ويحسنان وقعها في النفس، وكثيرا مااستعملها السجلماسي وهو بصدد التعريف بالمصطلح البلاغي والتمثل بالشواهد التي تتناسب معه. وكثيرة هي العبارات التي وردت بصيغ متقاربة حول لفظة الملاحة من قبيل قوله: ومن مليح "الخروج" قول أبي الطيب في التعليق على مصطلح الخروج. وقوله معلقا على مصطلح «المماثلة" ومن صورها البديعة المليحة قول المتنبي، .....إلى غير ذلك من النماذج الدالة على لفظ الملاحة.

ــ **البديع** : وهو الفن الذي ألف من خلاله المؤلف منزعه، وشرح أساليبه ومصطلحاته: مما يدل على سعته وشموليته لأصناف بلاغية كانت في فترة ما منفصلة عن بعضها البعض(بيان، معاني، بديع). جعله السجلماسي علما قائما بذاته تجاوز حدود الزخرف أو التجميل نحو إعمال النظر والتخييل مستندا على المنطق والفلسفة الأرسطية، لإيمان السجلماسي بقيمة هذا الفن في مجال الإبداع، ولا ضير في ذلك وقد شحن منزعه بهذا المصطلح ومشتقاته(أبدعَ، بديع، أبدعُ، بديعية..)، مستعملا إياه للدلالة على الإجادة والاستحسان والاعجاب والجدة والطرافة يكفي أن نقف عند بعض الاستشهادات لأبي الطيب في هذا الجانب. يقول السجلماسي بعدما عرف بمصطلح التفريع"ومن بديع التفريع قول أبي الطيب في صفة الليل :

أقلب فيه أجفاني كأني

أعد به على الدَّهر الذنوبا (69)

وقد أبدع مهيار:

قف ترنا رسوما

ثلاثة في رسم

خيط هلال ليلة

ودراهم وجسمي "(70)

وعندما عرف السجلماسي المماثلة استشهد بأبي الطيب المتنبي في ست صور بديعية قائلا:

" ومن صورها البديعة المليحة قول أبي الطيب:

ترنو إليك بعين الظبي مجهشة

وتمسح الطلَّ فوق الورد بالعنم" (71)

دون أن يعلل مناط الإبداع في هذا البيت وموطن الجمال والملاحة فيه، تاركا للقارئ فرصة التأمل والتدبر، والخوض في جمال الكناية عند المتنبي الذي جعل عينها عين ظبي لسوادها، وجعل الورد خدها، وشبه أطراف بنانها المخضبة بالحناء بالعنم. بحيث تراه وقد تمثلت له محبوبته ظبية تنظر إليه وهي حيرى تمسح طلا فوق خدها بأصابعها وهي كالعنم لينا وحمرة، واختبأ عن عينيه مظهر التشبيه، وظهر له ذلك بمظهر الحقيقة، ورأيته وقد سما به الخيال فرأى الطل يسقط على الورد(72). ألا ترى أن الكناية أولى من التصريح بالتشبيه، لما في ذلك من حسن التلطف والتلذذ وبسط

النفوس وإطرابها في الصورة التي داخلها التخييل.

ثم يستمر في تقديم الشواهد تباعا لمنهجه القائم على الانتقال من التحديد النظري إلى تقديم الصور الشعرية محللا إياها حينا ومكتفيا بدلالتها الناطقة أحيانا أخرى دون تعليق، كما هو الحال في الصور التالية[73]، التي عبر فقط بقوله: فمن صورها البديعية قوله:

خذ ما تراه ودع شيئا سمعت به

في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل (74)

وقوله :

بجبهة العير يفدى حافر الفرس

البيت) (75)

وقوله :

أنا الغريق فما خوفي من البلل

(البيت)(76)

وقوله :

ذريني أنل مالا ينال من العلى

فصعب العلى في الصعب والسهل في السهل

تريدين إدراك المعالي رخيصة

ولا بد دون الشهد من إبر النحل(77)

وقوله:

وغيظ على الأيام كالنار في الحشا

ولكنه غيظ الأسير على القِدِّ (78)

لقد استجابت هذه الأبيات الشواهد التي أدرجها السجلماسي في سياق التعريف بالمصطلح البلاغي وشرحه وتوضيحه والتمثيل به لآفاق توقعه؛ نظرا لما تحويه من طرافة وغرابة وملاحة وحسن بيان وجودة إتقان وبديع اختراع، إلا أن قراءته لهذه الأبيات جاءت انطباعية ذوقية، افتقرت إلى التحليل والتعليل والتعليق، ولم تكلف نفسها عناء البحث عن درجة الإبداعية وعن مواطن الجمال وأسرار التفوق. واكتفت بذكر بعض العبارات الدالة على الإعجاب، ومن ثمة فهي قراءة عابرة لاتتجاوز الدهشة والانفعال. وهذا لم يمنع من وجود قراءة موازية رامت البحث عما تكتنزه تلك الأبيات من معان بلاغية عجيبة وغرابة فنية. كما هو الحال في نوع التجريد المركب حيث إن الناقد بعد تعريفه لهذا اللون البلاغي تمثل بأبيات لأبي الطيب لتوضيح القاعدة وضبط المصطلح وتوجيه القراءة لدى المتلقي يقول الناقد: ومن صوره:

بناها فأعلى والقنا تقرع القنا

وموج المطايا حولها متلاطم

وكان بها مثل الجنون فأصبحت

ومن جثث القتلى عليها تمائم(79)

والتجريد في الثاني(..) ومن محذوفه قول أبي الطيب:

كشفت ثلاث ذوائب من شعرها

في ليلة، فأرت ليالي أربعا

واستقبلت قمر السماء بوجهها

فأرتني القمرين في وقت معا(80)

تقديره: ((فأرت ذوائبا أربعا بثلاث ذوائبها والليلة وأرتني القمرين بوجهها

والقمـر)) ويعـني بـالقمرين الشـمس والقمـر على ما عهد فيهما من تغليب التثنية؛ فوجهها عنـده هـو الشـمس إثبـات مزيـة لوجههـا علـى القمـر بكونهـا شمـس ولـذلك أورد الاسـم معرفا بالألف واللام. ولولا ذلك لنكره لأنه تنكير والتجريد فيهما معا"(81).

يتبـدى مـن خـلال هـذه النمـاذج كيـف اسـتطاع السجلماسـي البلاغـي تصـويب المعنى، وتوجيه القراءة اعتمادا على الشاهد الشـعري باعتبـاره عـاملا مسـاعدا علـى التفسـير والإيضـاح والإقنـاع، لأنـه بقـدر مـا تسـتند القــراءة التفسـيرية إلى المسـتويات البنائيـة في الـنص المفسـر بقـدر مـا تلجـأ إلى عناصر خارجية ومنها الشواهد الشعرية التي جعـل الناقـد منهـا مـادة موضـحة ومفسـرة، توجه الدلالة وتحمل على إقناع القارئ(82).

خلاصة واستنتاجات:

أفضـت هـذه الدراسـة إلى أن الشـاهد الشـعري يمثـل عـاملا مـن عوامـل الشـرح وعنصـرا موجهـا لدلالـة الـنص، رامـه السجلماسـي لفـك مغـالق الأنـواع البلاغيـة وخدمـة مـدلولاتها، فمـا تفتـأ تقـرأ نوعـا بلاغيـا، حتـى تجـد الناقـد يعـزز القاعـدة بالشـواهد الشـعرية المختلفـة - حظيـت فيهـا أبيـات المتنبي بحصـة الأسـد - رغبـة منـه في محاصـرة المصـطلح اعتمـادا علـى الحمولـة الدلالية والبلاغية التي يقدمها هذا النوع من الشاهد. مما يدل على:

- مساهمة المتنبي في إثراء الدرس البلاغي والنقدي بالمغرب.
- المعرفة الدقيقة للسجلماسي بالمكونات الأسلوبية والبلاغية للشاهد.
- حضور المتنبي بكثافة، إذ تم الاستشهاد به في جل الأنساق البلاغية.
- تقديم الصبغ البلاغي مرفقا بالقاعدة والشـرح ،فيـأتي الناقـد بالشـاهد ليعضد قراءته، فتكون الغاية تلخيص المعنى وتوضيح الدلالة.
- دور شـعر المتـنبي في تكـوين الـذوق وتوجيه الأسلوب.
- الاعتماد على شواهد المتنبي لأجل البيان والتوضـيح والتفسـير وتأكيـد المعنـى. ممـا يـدل علـى أن الشـاهد الشـعري في المنـزع البـديع، كـان يخضـع لمـنهج تقريـري تقعيـدي، الشـيء الـذي حـرم ناقـدنا ــ في كـثير مـن الحـالات ــ الوقـوف عنـد جماليـة الشـاهد، وإن كـان ذلـك لم يمنـع مـن وجـود بعـض الإشراقات الفنية.
- قـراءة الشاهـد الشـعري قـراءة مزدوجـة: قـراءة انطباعيـة وأخـرى بلاغيـة فنـية: لم يقتصـر السجلماسـي في الاستشـهاد بشـعر أبـي الطيـب علـى سـوق شـواهد خاليـة مـن أي تعليـق، أو إبـداء رأيـه فيهـا، حـول حسنها وجودتها وجمالها؛ بـل إن تلقيـه لهـذه الشـواهد تأسـس في بعـض الأحيـان علـى مقايـيس فنيـة وجمالية، عبر عنها ناقدنا في معرض الإشـادة بـالمتنبي كمثـل أعلـى في الإبداع الشعري؛ وهذه المقاييس جاءت على شكل أحكام نقدية انطباعية، يـأتي بهـا المتلقـي لقيـاس درجـة جمـال الشـاهد الشـعري، وهـي عبـارة عـن مصطلحات ومفاهيم تتمثل في الجودة والاستحسان والإبداع.

ـ المصادر والمراجع:

ـ أسرار البلاغة، الجرجاني، تح عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، ط1، بيروت 1991.

ـ ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح عبد الرحمان البرقوقي، حقق النصوص وهذبها وعلق على حواشيها وقدم لها عمر فاروق الطباع،(ب ـ ط) دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان(ب ـ ت)

ـ ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري.المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مجموعة من المحققين، ط1، دار الفكر بيروت، لبنان، 1997.

ـ ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي العلاء المعري ـ معجز أحمد ـ تحقيق ودراسة، عبد المجيد دياب، ط2، دار المعارف، القاهرة 1992.

ـ المتنبي بين البطولة والاغتراب، محمد شرارة، تح حياة شرارة، طبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1991.

ـ المتنبي بين ناقديه، محمد عبد الرحمان شعيب، دار المعارف بمصر 1964.

المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، حسين الواد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 1991.

ـ مدونة الشواهد في التراث البلاغي من الجاحظ إلى الجرجاني: ابن عياد مراد، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ديسمبر2001

ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تقديم وتعليق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، ط2، دار النهضة مصر(ب ـ ت).

ـ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980.

ـ الصنيع البديع في شرح الحلية ذات البديع، لابن زاكور الفاسي، تقديم وتحقيق بشرى البداوي، ط1، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم53 سنة 2000.

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت2001.

المجلات:

ـ أبو الطيب المتنبي، عدد خاص عن المتنبي، صحيفة الهلال، أغسطس سنة 1935.

ـ تلقي الشاهد الشعري في البلاغة العربية، عبد القادر بقشى، مقال ضمن حوليات كلية اللغة العربية بمراكش2004.

الهوامش:

1ـ طبعي أن يهتم السجلماسي بهؤلاء الشعراء الفلاسفة " فلئن كان أبو العلاء فيلسوفا يتشاعر. فإن أبا الطيب شاعر يتفلسف" أحمد أمين، صحيفة الهلال العدد الخاص بالمتنبي ص 1134 السنة 1935.

2ـ ينظر في الموضوع: المتنبي بين البطولة والاغتراب، محمد شرارة. لا شك أن المناخ الثقافي الذي نشأ فيه أبو الطيب المتنبي، قد أثر في أسلوبه الشعري؛ فالشاعر ولد بالكوفة، وقد كانت مرتعا خصبا للنحل والملل من شيعة ومعتزلة وقرامطة، فضلا عن عامل الترجمة للمؤلفات الفلسفية اليونانية، وتزامن هذه الفترة مع ظهور شخصية الفيلسوف الإسلامي أبو نصر الفارابي، والتقاء أبي الطيب به والتلمذة عليه فـ " الأدلة متضافرة على أن المتنبي لم يكن غريبا على الأدب واللغة. فهو لا شك قد خالط الكثيرين من المشتغلين بالفلسفة. ولربما كان الفارابي من بينهم. وهو قد أكثر من القراءة. كما أنه قد تأثر بأبي العتاهية، وسوف يؤثر في أبي العلاء، ومعنى هذا أنه يدخل في سلسلة التفكير الفلسفي في الشعر العربي. فهو شاعر يتفلسف على حد تعبير أحمد أمين" المتنبي بين ناقديه، ص 393- 407،

3ـ الرسالة الحاتمية، ص 23.

4ـ خزانة الأدب، البغدادي، ج 5/1

5ـ حمل بعض العلماء والرواة على الشعراء المحدثين، ورفضوا الاستشهاد بأشعارهم ورغبوا الناس الانصراف عنها، ويأتي في طليعتهم عمرو

بن العلاء أكبر المعادين للشعر المحدث، لأنه في نظره مولد والمولد لا يعتد به في الاستشهاد، ثم تبعه عدد كبير من اللغويين المتأخرين كابن الأعرابي الذي يصف أشعار المحدثين بقوله: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوما ويذوى ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا" الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، ص: 246. وقال الأصمعي عند ما سئل عن شعر المحدثين "ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبيح فمن عندهم". المزهر، السيوطي، ج 2/488، وأشار التهانوي إلى عدم الاستدلال بشعر المحدثين في الألفاظ "لا يستدل في استعمال اللفظ بشعر هؤلاء بالاتفاق كما يستدل بالجاهليين والمخضرمين والإسلاميين بالاتفاق" كشاف اصطلاحات الفنون، ص: 776، انظر مزيدا من التوضيح بخصوص الصراع بين القديم والمحدث" الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي الحديث، عثمان مواتي ص: 21. المتنبي والتجربة الجمالية، حسين الواد ص: 384. نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي: عبد العزيز جسوس195ـ206.

6ـ المثل السائر، ص: 13. مقدمة عيون الأخبار (ن).

7ـ ذكر الباحث حسين الواد عددا كبيرا من المصادر البلاغية والنقدية القديمة التي أكثرت من الاستشهاد بالمتنبي، إذ كان المصدر الواحد منها يحوي العشرات من الشواهد، انظر تفاصيل ذلك في كتابه "المتنبي والتجربة الجمالية"، ص: 385.

8ـ نفسه ص: 36- 37.

9ـ تعددت مصادر الشاهد في المؤلفات المغربية ويمكن إجمالها في ثلاث:

أـ المصدر الديني : وفيه يستشهد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

ب ـ المصدر العلمي: وفيه يستدل بأقوال العلماء المتقدمين.

ج ـ المصدر الأدبي، وهذا المصدر هو الأكثر استعمالا مقارنة مع المصدرين السابقين وفيه يهيمن الاستشهاد بالأبيات الشعرية، بل إن مفهوم الشاهد في العصور الأخيرة أصبح يقتصر على الشعر فقط.

10ـ مدونة الشواهد في التراث البلاغي من الجاحظ إلى الجرجاني: ابن عياد مراد، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ديسمبر2001، ص: 158.

11ـ عرف التهانوي الشاهد بقوله: "الشاهد عند أهل العربية الجزئي الذي يستشهد به في إثبات القاعدة، لكون ذلك الجزئي من التنزيل، أو من كلام العرب الموثوق بعربيتهم، وهو أخص من المثال" كشاف اصطلاحات الفنون، ج3/778. والشاهد عند البلاغيين والنقاد يحمل دلالة واسعة، فهو يرادف عندهم الحجة والدليل والبرهان كما هو الحال عند الجاحظ في البيان والتبيين، ج 3/102، والحيوان، ج 5/2.

12ـ معجم الاستشهادات، ص: 34.

13ـ ينظر: "تلقي الشاهد الشعري في البلاغة العربية"، عبد القادر بقشى ص: 147، مدونة الشواهد، ابن عياد مراد، ص: 422، و يلاحظ أن هذا الطريق كان مهيمنا في المصنفات البلاغية المغربية تقول بشرى بداوي محققة كتاب " الصنيع البديع في شرح الحلية ذات البديع لابن زاكور الفاسي، موضحة صنيع المؤلف "ولا يقف ابن زاكور في صنيعه عند حد الاستدراك والاعتراض والاختلاف بل يضيف ويتمم ويعضد شرحه تحليله بإيراد شواهد أخرى للتدليل على صحة قاعدة أو توضيح جانب من جوانب التعريف أو من أجل التوسع في سوق الوجوه المحتملة وعرض التفريعات الجزئية التي يتوزع إليها النوع البديعي المقصود"مقدمة الصنيع البديع،منشورات كلية الآداب بالرباط سلسلة رسائل وأطروحات رقم 53 ص: 49.

14ـ مفهوم البديع عند ابن المعتز مرادف لمفهوم البلاغة، يشمل علم: المعاني والبيان والبديع، وهو مفهوم واسع في حين انحصر هذا الأخير عند البلاغيين المتأخرين أمثال السكاكي القزويني في إطار المحسنات اللفظية والمعنوية. يراجع المزيد من التفصيل بخصوص هذا

الموضوع: ظاهرة البديع، عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية. د.محمد الواسطي، ط1، مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2003. ص 9- 45 ،

15ـ عرف السجلماسي جنس التخييل بقوله "القول المخيل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيئ إلى الشيئ دون اغتراقها تركيبا لأنها لو اغترقت لكان إياه، تركيبا تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر" المنزع ص 219 وفن الشعر 161. ويدخل السجلماسي هذا الجنس ضمن علم البيان، ويعدّه موضوع الصناعة الشعرية. ظل مختلطا لدى علماء البيان ومتأدبي العرب لأن التمييز بين الأقاويل الشعرية والأقاويل الخُطبية لم تتضح بعد، بسبب التباس كلياتها بموادها. ينظر المنزع ص 18ـ 19.

16ـ المنزع البديع ص 220.

17ـ المصدر نفسه 221.

18ـ المصدر نفسه ص 229 ـ 234 والبيت للمتنبي من مقطوعة في ثلاثة أبيات ارتجلها في مدح الحسين بن إبراهيم أولها:

مرتك ابن إبراهيم صافية الخمر

وهنِّئْتَهَا من شارب مسكر السكر

ديوانه شرح البرقوقي: ج 462/1.

19ـ المنزع البديع ص 235.

20ـ البيت لابن المعتز (ت 296 هـ)، ديوانه 336.

21ـ البيت لأبي محمد بن الطلاء المهدوي.

22ـ البيت للمتنبي، ديوانه :202/2 شرح البرقوقي.

23ـ البيت للمتنبي: ديوانه 176/1.

24ـ مستمرها : فاسدا (اللسان :مره).

25ـ حلواء البنين = حلاوة الأولاد، يشير المؤلف إلى الاستعارة في قول المتنبي:

وقد ذقت حلواء البنين على الصب

فلا تحسبني قلت ما قلت عن جهل

ديوانه: 129/2.

26ـ يشير المؤلف إلى الاستعارة في قول أبي تمام: ديوانه :ج 22/1،

لاتسقني ماء الملامة فإنني

صب استعذبت ماء بكائي

توهم للملام شيئا يمازج الروح شبيها بالماء فأطلق اسمه عليه على سبيل الاستعارة التخيلية.

27ـ الابانة : 235:، حلواء البنين = حلاوة الأولاد، يشير المؤلف إلى الاستعارة في قول المتنبي: ديوانه:ج 178/2.

وقد ذقت حلواء البنين على الصبا

فلا تحسبني قلت ما قلت عن جهل

تخَيَّل للبنين لذةً تشبه الحلواء، وأطلق اسمها عليها استعارة تخييلية..

28ـ المنزع البديع ص 237- 238

29ـ يختلف الجرجاني عن السجلماسي في تحديد الاستعارة، فهو يضع حدودا فاصلة بين التخييل والاستعارة، لذلك ألفنا الاستعارة عنده "لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره". أما التخييل فهو "ما يثبت الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويريها ما لا ترى" أسرار البلاغة ص 253.

30ـ مقدمة شرح ديوان الحماسة 9/1.

31ـ ينظر: شرح البرقوقي : 129/2، أسرار البلاغة: تح وشرح عبد المنعم خفاجة.ص 44-50.

32ـ يتطابق هذا التعريف مع تحديد قدامة بن جعفر الذي عرف التمثيل بقوله"هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه" نقد الشعر ص 158

33ـ المنزع البديع ص 246.

34ـ ديوانه بشرح البرقوقي394/2

35ـ البيتان لابن الزقاق، المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد 190/1

36ـ ديوانه: شرح البرقوقي 31/2، برواية: البدر فيهم، المنزع البديع ص 247 .
37ـ ينظر علوم البلاغة البيان، المعاني، البديع، المراغي ص 281.
38ـ المنزع البديع ص 248
39ـ ديوانه شرح البرقوقي :147/2 برواية: البدر بدل الشمس.
40ـ ديوانه : 501/1 صدر البيت: يفدي عبيد الله حاسدهم
41ـ ديوانه :144/2 صدر البيت: والهجر أقتل لي مما أراقبه.
42ـ ديوانه: ج 289/2.
43ـ المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، ص: 125 ـ 126. الوساطة ص272.
44ـ المتنبي شاعر السيف والقلم، فوزي عطوان ص 87
45ـ العمدة: 487/1 - 488.
46ـ المثل السائر: 3/ 224.
47ـ البيت لكثير ديوان 50/1
48ـ البيت للبحتري ديوان :1421/4
49ـ يتيمة الدهر 153/1 - 154
50ـ المنزع البديع ص 378 - 380 بتصرف
51ـ ينظر تفصيلا في الموضوع: شرح العكبري. 191/1 - 192
52ـ للتوسع أكثر في هذا الجانب ينظر :الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك.
53ـ الوساطة ص 33 - 34.
54ـ ديوانه :209/1.
55ـ العمدة 44/2.
56ـ ديوانه شرح البرقوقي :367/2 برواية: وما مطرتنيه
57ـ ديوانه:270/3
58ـ ديوانه: 198/2
59ـ المنزع البديع ص 466 ـ 470 بتصرف، هناك نماذج عدة أدرجها السجلماسي في سياق المقارنة والموازنة بين المتنبي وغيره من الشعراء ينظر ص 355 - 357 - 411 - 413 - 487...
60ـ المنزع البديع : ص 355
61ـــ أقليدس :فيلسوف ورياضي يوناني مشهور(306ق.م/253ق.م)،
62ـ ديوانه: 526/1 ، المنزع البديع :355 - 358
63ـ ينظر العمدة : 35/2 - 37 تح هنداوي، قال ابن رشيق معلقا على بيت المتنبي: للسبي البيت: "وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة، وقد فضله وأطنب في وصفه إطنابا عظيما" المصدر نفسه.
64ـ العمدة 66/2 ،المنزع ص 276.
65ـ المنزع ص276
66ـ ديوانه 453/1 شرح البرقوقي، المنزع ص 277
67ـ معجز أحمد 53/1
68ـ المنزع ص 274
69ـ ديوانه 190 - 191، المنزع البديع 471 ينظر نماذج أخرى في هذا الباب ص 474_475
70ـ ديوانه :209/1
71ـ المنزع ص 469 - 470
72ـ العنم : تمر العوسج، وقيل نوع من الشجر، له نور أحمر. وقيل: شجر لين الأغصان: تشبه به الأصابع ديوانه: 392/1 المنزع البديع.
73ـ ينظر ديوانه ديوانه : 392/1 ،علوم البلاغة، المراغي 281؟
74ـ ينظر المنزع ص 148 - 251
75ـ ديوانه : 147/2
76ـ ديوانه شرح البرقوقي: 501/1، صدر البيت: يفدي بنيك عبد الله حاسدهم.
77ـ ديوانه 144/2: صدر البيت : والهجر أقتل لي مما أراقبه.
78ـ ديوانه :289/2.
79ـ ديوانه : 409/1.
80ـ ديوانه : 254/2 برواية : يقرع، والمطايا بدل المنايا.
81ـ ديوانه : 6/2 برواية نشرت بدل كشفت.
82ـ المنزع البديع ص 283 - 284

□□

دراسات..

جهود عبد الملك مرتاض في ترجمة المصطلح اللساني والسيميائي

□ د. فريد أمعضشو*

أصبحت الترجمة، اليوم، من أكثر الآليات التوليدية التي يعتمدها الدارسون العرب في نقل المفاهيم الأجنبية إلى لغتهم؛ ولاسيما تلك المتمحّضة للّسانيات والسيميائيات. وقد بذل باحثونا جهوداً واضحة في سبيل ترجمة تلك المفاهيم، وإدْخال معانيها إلى اللغة العربية؛ للإفادة منها، واستثمارها في نقدنا المعاصر. يقول الناقد الجزائري الكبير د.عبد الملك مرتاض: "الذي يعود إلى حقلي اللسانيات والسيمائيات ينْبَهر من هذا الفيض الفائض من المصطلحات الإنجليزية والفرنسية والألمانية للمفاهيم الجديدة التي على الرغم من أن العربية تجد صعوبات لا تنْكَر في نقلها أو تعريبها إلا أنها، إلى اليوم، استطاعت أن تنقل، أو تترجم، معظم هذه المصطلحات إليها."(1)

وقد رَكَن مرتاض إلى هذه الوسيلة، فاقترح، بوساطتها، عدداً مُهمّاً من المصطلحات، وولّد جملة من الأسامي للتعبير عن مفهوماتها في لغاتها الأصلية. وحَسْبُنا في هذا الإطار أن نقدم بعضَ مترْجَماته التي اجتهد في صياغتها لتكون في مقابل المفاهيم النقدية الأجنبية؛ لأن الإتيان عليها جميعِها في هذا المقام غيرُ ممكن، وليس قصْدَنا أصلاً. وقد وقع اختيارُنا ـ من بين هذه المترجمات – على مصطلحات "البِنَوية"، و"التقويض"، و"السمة"، و"المُماثِل"، و"المُواسِم"، و"التناص"، و"الإرْجاء".

أولاً: ترجمة مصطلح "Structuralisme".

يعد مصطلح "Structuralisme" من أبرز المصطلحات النقدية الغربية الحديثة التي اختلف الدارسون العرب اختلافاً بيِّناً في ترجمته إلى اللغة العربية؛ بحيث ناهَزَت المُكافِئات اللغوية التي قدَّموها لذلك

* باحث مغربي.

المصطلح العشرين(2). ويظل مصطلح "البِنيوية" (بكسر الباء) أذيَعها وأكثرَها انتشاراً في نقدنا المعاصر، تبنّاه عددٌ كبير جداً من الدارسين العرب منذ أن تعرّفوا المنهج والاتجاه البنيويَيْن اللذين عرَفهما النقد الغربي، بصورة أجْلى، خلال أواسط القرن الماضي. ويكفي أن نشير، ها هنا، إلى بعض الأسماء، المعروفة في نقدنا، التي آثرَت ترجمة ذلك المصطلح بلفظ "البنيوية"؛ أمثال يمنى العيد، وكمال أبي ديب، وعبد العزيز حمّودة، وجابر عصفور... وذلك في مجمَل ما كتبوه في مضمار الدراسة الأدبية. وترجمه محمد التونجي بمصطلح "البُنيوية" (بضم الباء)(3) باعتباره أصحَّ لغوياً من المقابل العربي السابق؛ ذلك بأن "البنية" (بكسر الباء) في العربية تختص بالمحسوسات، على حين أن "البنية" (بضم الباء) تخُص المجرّدات(4)؛ لذا رأيْنا المرحومَ محمد عابد الجابري يسمي أحد كتبه المعروفة باسم "بُنية العقل العربي" ضابطاً الكلمةَ الأولى في تركيبة العنوان بضَمّ أولها(5). وترجم الناقد المصري صلاح فضل ذلك المصطلح الأجنبي "بالبنائية"، جاعلاً إياه ضمن تشكيلة عنوان أحد كتبه النقدية، ومدافعاً عن مقترَحه ذاك بقوله: "بعض الباحثين يَستخدم كلمة بنيوية – نسبة إلى البنية – وهو اشتقاقٌ صائب لولا أنه يجْرح النسيج الصوتي للكلمة بوقوع الواو بين ضرّتيْها، بما يترتب على ذلك من تشدُّق حَنكي عند النطق، وهذا ما جعلنا نَعْدِل عن هذه التسمية، ونفضّل عليها "البنائية" لسَلاستها وقرْب مأخَذها، راجين أن تكون هذه السّيولة اللفظية ذريعة لسيولة أخرى أعزّ وأغْلى، وهي السيولة الفكرية والدلالية.(6) وترجمه آخرون "بالبنيانية"؛ مثل ميشال زكريا(7)، وبسام بركة(8). وفضّل جميل صليبا ترجمته باصطلاح مركَّب تركيباً نَعْتياً، هو "المذهب البيني"(9). ونقله إلى العربية بعضُ النقاد التونسيين تحت مصطلح مأخوذ من صيغة أخرى غيرِ صيغة المصطلح السالف، هو "الهيكلية"؛ كما نجد، مثلاً، لدى حسين الواد(10)، وعبد السلام المسدّي الذي نلْفيه يَستخدم، إلى جانب هذا المصطلح، مصطلحاً آخرَ، هو البنيوية(11). ومما نلاحظه في كتابات الواد أنه لم يكتفِ بالمصطلح الذي أشرْنا إليه، آنفاً، بل عَمد إلى ترجمة المفهوم الأجنبي المَعْني هنا، في مواضعَ أخرى، "بالهَيْكلانية" طوراً(12)، و"بالمنهج الهيكلاني" طوراً آخر(13)؛ جرياً على ما يفعله مقترحو مصطلح "البنيوية" حين يَستعملون، إلى جانبه، مصطلح "المنهج البنيوي". ويترجمه آخرون، منهم مجدي وهبة، بلفظ "التركيبية"(14)، الذي يجعل المصطلح أقرب إلى حقل اللسانيات التركيبية منها إلى البنيوية. ومن أغْرَب ما وقفنا عليه في هذا المُتَّجَه إيثارُ أحدهم تعْريب مصطلح "Structuralisme" بـ"الستروكتورالية"(15)؛ وهي لفظة ثقيلة على اللسان، لم تحْظَ بالمقبولية استعمالياً، وكانت أمام مُقترِحها خياراتٌ أوْفر لتفادي مثل هذا المصطلح الغريب! وفيما يخص ناقدنا مرتاضاً، فقد ألفَيْناه شديدَ التحمُّس لترجمة ذلك المصطلح بـ"البِنَوية"، وإشاعته في كتاباته النقدية، بعد منتصف سنوات التسعين خصوصاً؛ لأنه كان يستخدم، فيما

قبلُ، مصطلح "البنيوية."(16) ولم يَدَّع يوماً أنه البادئ، عربياً، بترجمة مفهوم البنيوية بمصطلح "البنيوية"؛ بخلاف ما فعل مع اصطلاحات نقدية أخرى لم يكن يتردد في التصريح بكونه أولَ من أدْخلها إلى قاموس العربية النقدي؛ كمصطلحات "الحَيْزَزَة" و"المَمْثلة" و"القَرْنَنَة" على سبيل التمثيل. والسببُ في ذلك أنه كان يدرك أنه مسبوقٌ – لا سابق – في هذا الإطار؛ إذ "قد يكون العالم اللغوي الجزائري عبد الرحمن الحاج صالح أول مستعْمِل لهذه "البِنَوية"، بوعْي لغوي كبير، حين كتب سنة 1971 في مجلته الرائدة "اللسانيات": "مناهج بنوية" و"وسائل بنوية"، مشيراً في الهامش إلى أنه اتبع رأيَ يونس بن حبيب في النسبة إلى "بنية" قياساً إلى "ظبية". وبحُكم اشتراكه في تأليف "المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات" –لاحقاً- فقد كان من الطبيعي أن يُشيع "البنوية" مرة أخرى في هذا المعجم"(17). و"البنوية على الإعْدال، وأصلها –نحوياً- هو البنْيية"(18)، على حين أن "البنيوية"، كما صار يقول مرتاض فيما بعد، لحْنٌ لغوي فاحش، ومستعْملوه لا يعرفون العربية ولا نحْوَها في نظره. يقول عن هذا المصطلح: "كثُر الحديث من حول الصورة اللفظية السليمة التي يجب أن يكون عليها هذا اللفظ، ووقع الإصْرار، لدى نهاية الأمر، على أنْ يطلق النقاد العرب المعاصرون مِمّن لا يملكون، فيما نعتقد، حسّاً لغوياً راقياً مصَفّى على هذا المفهوم، الاستعمال الخاطئ، وهو "بنيوية"، عوضاً عن الاستعمال النحوي السليم الذي هو إما "بِنْيية" (وذلك كما تقول في النسبة إلى "فتية" "فِتْيي" على القياس؛ وذلك لأنك تُجريه مُجرى ما لا يعتلّ، وهو مذهب أبي عَمْرو بن العلاء). كما يمكن أن يقال: "بِنَوي"، وهو في رأينا أخفّ نطقاً، وأكثر اقتصاداً لغوياً، وهو مذهب يونس بن حبيب. ويمكن العودة إلى سيبويه، في "باب الإضافة"، لتحقيق هذه المسألة، والتأكُّد من الاستعمال السليم الذي يقتضي إمّا أن يكون على أصل اللفظ الذي هو "البِنْية" فيُقال: "بِنْيِيّ"... وهو ثقيل في النطق، وإما أن يكون على القلب فيقال: "بِنَوي". وهذا الإطلاق، بالإضافة إلى سلامته من الخطإ، هو الأخفّ بالضرورة نطقُه على اللسان، والأجْمَل حتماً وَقعُه في الآذان."(19)

ثانياً: ترجمة مصطلح "Déconstruction".

إن الـ "Déconstruction" إجْراء قرائيٌّ يندرج ضمن ما أضْحى يسمّى في النقد المعاصر "بالتيارات النقدية ما بعد البنيوية"، نظَّر له في الغرب عددٌ من المفكرين الكبار، وفي طليعتهم جاك دريدا (J. Derrida). وليس قصدُنا في هذا الصدد أن نعرّف بهذا الإجراء التحليلي الحداثي، ونتتبّع أصوله، ونحو ذلك مما يتمحَّض له، بل ما يُهِمُّنا، بالدرجة الأولى، هو أن نتبيَّن كيفية نقل مفهومه إلى اللغة والنقد العربيَيْن المعاصرين، وإسْهام عبد الملك مرتاض في هذا السياق.

لم يتفق النقاد العرب على مقابل واحد يترجمون به مفهوم "Déconstruction" إلى لغتهم، بل اختلفوا اختلافاً واضحاً، وتضاربت مقترَحاتهم في هذا الإطار على نحو ما سنرى. فهذا عبد الله محمد الغذامي، صاحبُ أول دراسة في نقدنا المعاصر حاولت توظيف هذا الإجراء في

قراءة الشعر العربي(20)؛ كما يقول يوسف وغليسي(22)، تردّد كثيراً قبل أن يقترح ترجمة هذا المفهوم بـ"التشريحية"؛ إذ يقول: "احْتِرْتُ في تعريب هذا المصطلح ولم أرَ أحداً من العرب تعرَّض له من قبلُ (على حدّ اطلاعي)، وفكّرت له بكلمات مثل (النقض/ الفكّ)، ولكنْ وجدْتهما يحملان دلالات سلبية تُسيء إلى الفكرة. ثم فكّرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حَلّ) أيْ نقض، ولكنني خَشيت أن تلتبس مع (حلّل) أيْ درس بتفصيل. واستقر رأيي أخيراً على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القِرائي كي يتفاعل مع النص..."(23) وقد استعمل المصطلحَ عيْنَه في دراسته الثانية الموسومة بـ"تشريح النص"(24)، التي قارَب فيها نصوصاً شعرية معاصرة بركوب المنهج التشريحي، وفي غيرها من دراساته وأبحاثه في مجال النقد الأدبي.

ولكن الملاحَظ أن أكثر دارِسِينا يُؤْثِرون ترجمة مفهوم التشريحية بمصطلح آخر أشْيَع من السابق الذي روَّج له الغذامي واستقر عليه، هو لفظ "التفكيكية" الذي عَدَّه عزت محمد جاد "المقابل المستقرّ الشائع الذي لم يختلف عليه إلا "التشريحية""!(25) والحق أن ثمة مصطلحات أخرى، غير هذا الأخير، اقتُرِحَت للمفهوم المذكور، وكانت مختلفة عن التفكيكية، خلافاً لما زعمه جاد؛ على نحو ما سنوضِّح لاحقاً. وممن استخدم مصطلح "التفكيكية" نذكر، على سبيل المثال فقط، أسامة الحاج في تعريبه أحدَ كتب بيير زيما (P. V. Zima)(26) ، وصلاح فضل(26)... واستعمل بعضُهم هذا المصطلح غير منسوب (تفكيك)؛ مثلما فعل جابر عصفور في ترجمته كتابَ رامان سلدن حول النظرية الأدبية المعاصرة(27)، وقرَنَه آخرون بموصوفه الذي يتبادر إلى أذهاننا لَمّا نطلق هذا المصطلح، ونقصد هنا عبارة "المنهج التفكيكي"؛ وهي الشائعة بين الدراسين اليوم.

واقترح شكري عزيز ماضي ترجمة مصطلح "Déconstruction" بلفظ "اللابناء"(28)، وعابد خزندار بلفظة "النقض"(29)، والسعيد بوطاجين بتعبير منحوت هو "الهَدْبناء"(30)، وعبد الوهاب المسيري بمُفردة غريبة عن كل ما تقدَّم؛ هي "الانزلاقِيّة"(31)، وغيرُهم بمصطلحات أخرى بلغت عشَرة، حسبما ذكر وغليسي(32).

وقدِ اهتدى عبد الملك مرتاض أخيراً إلى أنّ أنْسب مصطلح عربي يمكن استخدامه، ليكون مقابلا لذلك اللفظ الأجنبي، هو "التقويض" أو "التقويضية"، لا التشريح ولا التفكيك ولا غيرهما من الأسامي مما ذكرنا آنفاً أو مما لم نذكر؛ بحيث يقول: "لقد شاع لدى النقاد العرب الحَداثيين استعمال مصطلح "التفكيك"، والأشْيَع من ذلك مصطلح "التفكيكية"؛ وهو مصطلح من الصعب أن نوافق عليه لأنه لا يستند، في أصل الاستعمال، إلى أي علاقة دلالية مما يَودّون... من أجل ذلك نقترح استعمال مصطلح "التقويض" مقابلاً للمصطلحين الإنجليزي والفرنسي (Deconstruction

Déconstruction –)، عوضاً عن مصطلح "التفكيك" الذي بدأ يشيع بين النقاد العرب؛ لأنه لا يستطيع أن يحتمل، ولا أحد يستطيع أن يجعله يحتمل، دلالة المصطلح الأجنبي من الوجهة المعرفية."(33)

وكان مرتاض، في دراساتٍ سابقةٍ له، يساير جمهور النقاد العرب في ترجمته ذلك المصطلح الأجنبيَّ الوافد بـ"التفكيكية"؛ على نحو ما نقرأ في العناوين الفرعية لكُتبه الآتية:

- ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمّال بغداد") – ط.1، 1989/ ط.2، 1993.
- أ- ي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد) – 1992.
- تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركّبة لرواية "زقاق المدق") – 1995.

واستخدم كذلك لفظ "التشريحية" و"التشريح" في عدد من كتاباته؛ مثلما نرى في عنوان كتابه الأول عن إحدى قصائد الشاعر اليمني المعاصر عبد العزيز المقالح، والذي نصُّه "بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية". ولعل هذا ما جعل الدارسين يقولون إن مرتاضاً استعمل مصطلح "التشريحية" قبل أن يستقرّ على الاصطلاح الذي يزعم أنه مقترِحُه وواضعُه في نقدنا المعاصر. وقد صرح مرتاض نفسُه بأنه اصطنع ذاك المصطلح في بداية مساره الحياتي النقدي(34)، قبل أن ينتقل إلى مصطلحه الذي ما يزال متمسِّكاً به، ولكنه لم يكن يريد به ما يقصد به في النقد الغربي، ولا ما قصده الغذامي بـ"التشريح" النصي. يقول: "يرى بعض الأصدقاء(35) أنني استعملتُ التشريحية أولاً، قبل أن أصطنع مصطلح "التقويضية". والحق غيرُ ذلك؛ فقد كنت أريد بتشريح النص إلى ما يراد بتشريح الجثة في الطب، أي تحليله تحليلاً مجهرياً دقيقاً. ذاك ما كان في ذهني أولاً."(36)

وقد تتبَّع يوسف وغليسي؛ أحدُ تلاميذ مرتاض النابهين الذين توسَّعوا في دراسة نُقود مرتاض، كتابات أستاذه، ليخلُص إلى أن سنة 1995 كانت الفيْصَل بين استعمال مرتاض مصطلحَه الذي ينتصر له، وبين المصطلح أو المصطلحَيْن اللذين استخدمَهما فيما قبْلُ. والذي يلفِت انتباهنا، هنا، أن هذه السنة نفسها عرفت صدور كتاب في مشرق الوطن العربي، هو "دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً"، ترجَم فيه صاحباه الـ "Deconstruction" "بالتقويض"، دون أن يصرّحا هما، ودون أن يصرّح مرتاض بحُصول أي تأثر وتأثير، أو اطلاع أحد الطرفين على مقترَح الآخر!؛ وذكرا أنه "المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتّبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا."(37) وأرْدَفا قائلَيْن: "وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمّى "التفكيك"، لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا، حالُها في هذا حال مصطلح "التقويض". على أن "التقويض" أقرب من "التفكيك" إلى

مفهوم دريدا.(38) تُرى مَنِ الآخِذ؟! ومَنِ المأخوذ منه؟! أم إن الصّدفة هي التي فَعَلت فِعْلها في هذا الإطار!

والحق أن مصطلح "التقويض" (أو "التقويضية") عرف طريقه إلى نقدنا قبل أواسط التسعينيات، وأن الناقد السعودي سعد عبد الرحمن البازعي قد يكون أولَ مُسْتعمِليه، وإنْ كان هو نفسه فضّل أنْ يُساير جمهور نقادنا في استخدام مصطلح "التفكيك". يقول في بحثٍ له حول تحيُّزات النقد الأدبي في الغرب، كان قد نشره، بادئَ الأمر، في "المجلة العربية للعلوم الإنسانية" (جامعة الكويت)، عام 1989: "من المُفترض هنا أن عبارة "تفكيك" هي المقابل الدقيق لكلمة "Deconstruction"، ولكنها ليست كذلك. فبما أن الكلمة الأجنبية تعني نقض البناء أو هدْمه De–Construction (أي اللاّبنائية)، فلعل عبارة "التقويضية" هي الأدقّ، ولكننا سنستمرّ مع ذلك في استخدام عبارة "تفكيك" لشُيوعها، على أنْ يفهم المقصود الاصطلاحي بها، وسندرك أهمية تحديد التفكيك بأنه النقض حين ندرك أن العبارة تعود إلى "العدمية" Nihilism بالمفهوم الذي وضعه فريدريك نيتشه."(39) ومراعاةً لذيوع المصطلح وألفته، وحرصاً على تقبُّله من لدن مستعمِلي اللغة، رفض بعضهم المقابل العربي لمفهوم التفكيكية الذي يتعصَّب له مرتاض، مع أنه كان مسبوقاً إلى اقتراحه؛ كما بيّنّا قبْلاً. يقول أحد باحثِينا المعاصرين: "لأن النقد يقوم على اللغة، فالاهتمام بها، والتأنق في استعمالها من غير إسْفافٍ أو ابتذال، يقرّب القارئ منها أكثر، ويخلق بينه وبينها ألفة ومحبة. لذلك ينبغي تخيُّر اللفظ المناسب للمصطلح. فلا يُعقل –مثلاً– أن نتخلّى عن "التفكيكية" –كما فعل عبد الملك مرتاض– ونتعلّق بـ"التقويضية"."(40)

ثالثاً: ترجمة مصطلح "Signe".

بعد حديثنا المُسْهَب (لا المُسْهِب) عن كيفية تعامُل نقادنا المعاصرين، ومنهم مرتاض، مع المصطلح الأجنبي الوافد المتصل ببعض التيارات النقدية والمناهج القرائية، لا بأس أن نقف وقفات عند بعض مصطلحات تيار نقدي أو منهج قرائي آخر، عرف انتشاراً واسعاً في الديار الغربية، وامتدّ إلى بيئات ثقافية أخرى –كالأدب العربي المعاصر– فسجّل فيها حضوراً قوياً في وقت مضى، ونقصد هنا بعض اصطلاحات السيميائيات. ولْتَكُن البداية بمصطلح "Signe".

يتبوّأ هذا المصطلح مكانة أساسية في السيميولوجيا السوسيرية التي تجعل العلامة اللغوية ثنائية الطابع قوامُها دالّ ومدلول، وفي السيميوطيقا البيرسية التي تجعلها ثلاثية الطابع قوامُها ممثل وموضوع ومؤوّل. ولكن الذي نلحَظُه أن العرب حين جاءوا إلى هذا المصطلح محاوِلين نقل مفهومه إلى لغتهم "حاروا وماروا، والتبس عليهم الأمر"(41)؛ فترجَمَه أكثرُهم بمصطلح "العلامة"(42)، وآخرون بـ"الدليل"؛ كما لدى أنور المرتجي(43)، وعبد القادر الفاسي الفهري(44)، وحنّون مبارك(45). وترجمه أكثر الدارسين العرب المعاصرين بمقابلين

أو أكثر؛ مثلما نجد لدى عبد السلام المسدي الذي تتردَّدُ في كتاباته سبعة مقابلات عربية لمصطلح "Signe"، كما ذكر مولاي علي بوخاتم(46). ولكنّ مرتاضاً آثَرَ ترجمة هذا المصطلح بـ"السمة"، لعدة أسباب؛ أهمها:

"1- أن "العلامة" استُعْمِلت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلاً من الأفعال، أو اسماً من الأسماء، فيستحيل من حال إلى حال. واصطناعُ ذلك المصطلح النحوي القديم في المفاهيم السيمائية قد يَزيد هذا الأمر اضطراباً والتباساً.

2- والسبب الثاني أن اصطناع مصطلح "السمة" يبدو أدنى ما يكون إلى ما يطلق عليه السيمائيون الغربيون (Signe) من مصطلح "العلامة" الذي ربما انصرف إلى المعنى المادي فتمحَّضَ له."(47)

على حين أن اصطلاح "الدليل"، في نظر مرتاض، "مُزْعج إلى حد الإيذاء، ومُحَيِّر إلى درجة الضلال، ولعله أن يكون ضرباً من ضروب العبث والتسَرُّع في استعمال المصطلح النقدي."(48) وعلاوةً على دقة مصطلحه المقترَح، وقربه من أصله الأجنبي نُطقياً، وتجَذر جذره في لغتنا كذلك، فإن ترجمة "Signe" بـ"السمة"، حسب مرتاض، "ستحلّ لنا مشكلة أخرى من مشاكل المصطلح، وهي أن العلامة، حينئذٍ، ستتمحّض لمفهوم "Marque""(49). وقد صرَّح بأن هذه المشكلة صادفَتْه لما أقْدَم على ترجمة مقالٍ حول سيميوطيقا شارل ساندرس بيرس، ورد فيه مصطلحا "La Marque" و"Le signe" معاً. وبعد تَروٍّ وطول تفكير، اهتدى إلى ترجمة أولهما "بالعلامة"، والثاني بـ"السمة"(50).

ومن المعلوم أن السمة/ العلامة في الحقل السيميائي، ولاسيما في سيميوطيقا بيرس، أنواعٌ تسعة، تتوزّع على ثلاثة محاور ثلاثية، وتنتظم وَفق شبكة من العلاقات، يجمعها الجدول الآتي(51):

	الأولية	**الثانوية**	**الثالثية**
الثلاثية التقابلية للممثل	العلامة الوصفية	العلامة الفردية	العلامة العُرفية
الثلاثية التقابلية للموضوع	الأيقونة	القرينة	الرمز
الثلاثية التقابلية للمؤول	الفِدْليل	العلامة الإخبارية	البرهان

رابعاً: ترجمة مصطلح "Icône".

لقد اختلف دارسُونا المُحْدَثون اختلافاً كبيراً في نقل مفاهيم هذه الأنواع العَلَامية التسعة إلى العربية؛ مثلما اختلفوا في ترجمة أكثر المصطلحات السيميائية ذات المنشإ الغربي. وسنكتفي من هذه الأصناف بالضرْب العَلَامي الذي يعبَّر عنه بـ"Icône". إنّ أكثر باحِثِينا يفضّلون تعْريب هذا المصطلح بلفظة "أيْقونة"، من منطلق أنه "مقبول من زمن طويل في العربية، ولا داعي لإيجاد ترجمة له"!(52) وبعضهم يكسّر أوله (إيقونة)؛ كعادل الفاخوري(53)،

وبعضهم يَحذف ياءَه (إقونة)؛ كبسام بركة(54)، وبعضهم يحذف علامة تأنيثه، ويفتح أوله (أيْقون)؛ كمحمد الماكري(55)، وبعضهم يكسر أوله (إيقون)؛ كمحمد مفتاح(56). ويقابل آخرون مفهوم الأيقونة بمكافِئات لغوية عربية أخرى؛ منها "السمة" و"العلامة"!(57)، و"الصورة"(58)، و"التصوير" (الشعري)(59) ، و"الرمز المعبِّر"(60)، و"المثل"(61)، و"المُماثلة"(62)، و"المثيلة"(63)، و"الأمْثولة"(64).

ومن جذر المقابلات الأربعة الأخيرة، صاغ مرتاض مصطلح "المُماثِل" ليكون مكافِئه العربي الذي يقترحه ترجمةً لمفهوم الأيقونة. يقول: "نحن الآن نصطنع مصطلح "مُماثِل" ترجمةً للمصطلح الغربي الذي تُرْجم إلى العربية، أولَ الأمر، تحت مصطلح "إقونة"، وهو لا يعني شيئاً في دلالة اللغة العربية. وقد أنَّى تعْريبه. وقد جِئنا نحن ذلك."(65) والحق أن الذي جاءه مرتاض ترجمةٌ لا تعريبٌ بالمفهوم الدقيق الشائع له في حقل الدراسة المصطلحية! ويعرّف الناقد "المُماثل" بأنه "سمة حاضرة دالة على سمة غائبة. فالصورة الحاضرة للسمة إذن تُماثِل الصورة الغائبة للسمة؛ فهي إذن مماثِلة لها لا مشابهة."(66) ويسمّي الصورة الأولى بـ"المُماثِل"(67)، والثانية بـ"المُماثَل له"(68). واشتق من مصطلحه المقترَح الصفة، فقال "مُماثِلية"(69). ولا مناص من أن نشير إلى أن مرتاضاً، قبل استقراره على هذا المصطلح، كان يُعرِّب مفهوم الأيقونة؛ مثلما يفعل أغلب الدارسين العرب، فيرْسُمه بالصورة التي رأيْناها سابقاً لدى بسام بركة (الإقونة)؛ كما في العنوان الفرعي الأول في المستوى الخامس، من كتابه "شعرية القصيدة"، الذي أفْرَدَه لقراءة نص المقالح "أشجان يمنية" قراءة سيميائية مركَّبة. وصاغ من هذه اللفظة صيغة أخرى، هي "الأيقونية"، التي يريد بها "كل أثر متروك على شيء آخر، بقصد أو بدون قصد؛ كانعكاس وجه في صفحة عين ماء، أو أثر قدم فوق رمل أو ثلج، أو ظهور جسم على مرآة كبيرة، أو وجود صورة لشخص نعرفه أو لا نعرفه من قبل، وهلم جرّاً..."(70) ووصفها، في موضع آخر، بـ"النظرية"، وعَدَّها فرعاً من السيميائيات(71). واشتق من مصطلح "الأيقونة" مصطلحاً آخر هو "التقايُن"، وذلك "ليَزدوج مع "التشاكل" و"التباين" من وجهة، ثم لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي؛ بحيث لا تكون الأيقونية مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، وإنما هي شيءٌ له قابلية التفاعُل والتقايُن والتخاصُب عبر الخطاب الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، مع العناصر السيميائية الأخرى."(72) ويبدو أن مرتاضاً، منذ 1994، بدأ يستشْعِر ضرورة ترجمة مصطلح "Icône"، بدل الاقتصار على مجرد تعريبه بلفظ لا يفيد شيئاً يُذكر بصورته اللفظية. يقول عن هذا المصطلح: "كان هذا المصطلح دينياً، مسيحياً، أصلاً، ثم نُقل إلى هذا المعنى السيميائي الذي يَعني، في أبْسط ما يعني، العلاقة الشّبَهية مع العالم الخارجي. وإذا أمْرُه بعضُ ما ذكرنا؛ أفَلَمْ يَأْنِ لنا أن نقترح له ترجمة عربية تنْفض عنه هذه العُجْمَة التي ظل يشكو منها في الكتابات العربية

المعاصرة؟ إننا بصدد التفكير في مصطلح لائق، ولْيَكُن على سبيل الاقتِراح: "المُماثِل""(73). والملاحَظ أن تحوُّله من المصطلح الأول (الإقونة) إلى الثاني (المماثل) كان تدريجياً وحَذِراً. لذا، رأيْناه – في أول الأمر – يُورد المصطلح الذي يقترحه مقروناً بمقابله الفرنسي، وأحياناً بمرادفه المُعرَّب(74)، قبل أن يستقر أخيراً على مصطلحه المُترْجِم في كتاباته التالية.

خامساً: ترجمة مصطلح "Sémiose".

ومن مصطلحات السيميائيات التي شَغلتِ الدارسين واللغويين الغربيين والعرب على حد سواء، واجتهد مرتاض في اقتراح ترجمة عربية لها، مصطلح إشكالي له صلة بالاثنين السابقين؛ إنه الـ "Sémiosis" أو الـ "Sémiose"، الذي يبدو أشْبَه بـ"العنكبوت الذي يتوَسَّط شبكة العلاقات بين ثلاثة عناصر (في فلسفة بيرس التثليثية)، هي: "العلامة أو المثل" (Representamen)، و"الموضوع" (Objet) الذي تحيل عليه، ومؤوّلها (Iinterprétant)..."(75) ويحدده جيرار دو لودال (G. De Ledalle) بأنه "حركة أو سيرورة تفترض تشارُك ثلاثة عناصر هي العلامة المثل، والعلامة الموضوع، والعلامة المؤول. وهذه الحركة المتداخلة بين هذه العناصر الثلاثة لا يمكن بأيِّ شكل من الأشكال أن تُختصَر في علاقات زوجية."(76)

إن الدارسين العرب المعاصرين حاروا في ترجمة هذا المصطلح السيميائي إلى العربية، لذا ألفَيْناهم كثيري التخبُّط في هذا المضمار؛ الأمرُ الذي حَدا أكثرهم على الاكتفاء بتعْريبه أو إدْخاله إلى العربية دون إجراء أي تحْوير في بنيته انسجاماً مع نظام العربية الصوتي والصرفي. فمن العامِدين إلى تعْريبه، وهم كُثُرٌ، نذكر، مثلاً، عبد السلام بنعبد العالي(77)، ومن العامِدين إلى إدْخاله، وهم أقلُّ عدداً من المتقدِّمين، نذكر عبد الرحمن بوعلي الذي اقترَح له مصطلح "السيميوز"(78)، وسعيد علوش الذي نقله إلى العربية تحت مصطلح "سيميوزيس"(79). وقابَله أنور المرتجي بعبارة "كل ما هو سيميائي"(80) طوراً، وأثبته، طوراً ثانياً، بأحْرُفه اللاتينية فقطّ (Sémiosis) لَمّا أعْياه البحث عن مقابل عربي أنْسب أو مُناسِب، على الأقل، لمفهومه(81). واقترح الناقد الجزائري حسين خمري ترجمة هذا المفهوم بتعبير وَصْفي، هو "الوظيفة السيميائية"(82)؛ وهي صيغة لا تسَمّي ذاك المفهوم بقدر ما تشير إلى وظيفته أو تعرف به، ويبدو أن الناقد قد استقى تعبيرَه هذا من معجم غريماص وكورتيس المشهور، الذي رادَف بين الـ "Sémiosis" و"الوظيفة السيميائية" (F. sémiotique)، وجعلَهما بمثابة أمر واحد يحيل على "العملية التي تشيّد العلاقة الافتراضية المتبادَلة بين شكل التعبير وشكل المحتوى باصطلاحات هلمسليف، أو بين الدال والمدلول باصطلاحات دو سوسير"(83). ويترجَم مفهوم السيميوز، عربياً، "بالتأشير"(84)، و"بعمل الإشارة"(85)، وبمصطلحات أخرى غيرهما.

وبخصوص مرتاض، فإنه لم يَسْلَم كذلك من الوقوع في الحَيْرة، وهو يُقابل هذا المفهوم الأجنبي؛ لذا وجدْناه في أول

اتصال له بهذا الأخير يكتفي بتعْريبه مُقتفياً أثرَ جُلّ مَن سبقه، ولكنه خالفهم بإسْقاطه إحدى ياءَيِ الكلمة (سِمْيُوزة)(86) ؛ لأنه لم يرَ فائدة في مدٍّ الحرف الأول ما دامت كَسْرته مُغْنِيةً عن الياء. وفي مرحلة ثانية ألفيْناه يذكر هذه الكلمة المعَرَّبة مقرونةً بالمصطلح الذي يقترحه ترجمةً لمفهومها، وهو "المُواسم". يقول: "ليس النص، في النهاية، إلا شبكة العلاقات القائمة على تبادل السمات البسيطة: المواقع، والتي تُفضي إلى نشوء مُثول السمات المركبة التي تفضي إلى مُثول الملفوظات أو المنطوقات التي هي، في حقيقتها، "سِمْيوزة" أو "مُواسِم" (بضم الميم الأولى، وهو من ترجمتنا الشخصية لمصطلح "سميوزة"...) ينشأ عن السيمائية التي هي إجراء متحكِّم في هذه العناصر على غايةٍ من الصرامة".(87) وفي مرحلة ثالثة رأينا مرتاضاً، بعد طول تفكر وتنقيب عن المقابل العربي الأنْسَب لمفهوم السيميوز، يستقر على مصطلح "المُوَاسِم"، ويعْمِد إلى كتابته وحدَه دون أن يُرْفِقه بمُرادِفِه الفرنسي أو المُعَرّب. وقد تأتّى له ذلك "بعد قراءة كتاب "السمة" (Le signe, Labor, Bruxelle,1988) لأمبرتو إكو (U. Eco)، وبعد أن تبدَّى له أن لفظة "السميوزة" لا تعني شيئاً في اللغة العربية غير القُصُور عن إيجاد مقابل عربي يكون له الحد الأدنى من العلاقة بالمعنى الأصلي المستعْمَل في اللغة السيمائية الغربية."(88) وقد علّل مرتاض مقترَحَه ذاك بما يدل على أنه كان واعياً ومدركاً أبعادَ مصطلحه، الذي يُعْزى إليه الفضل في إتْحاف العربية به، إلى جانب مصطلحات أخرى لم يلقَ أكثرُها الرواج الذي كان ينتظره منها!؛ إذ يقول: "لقد اقترحْنا "المُواسِم" على أساس أنه مفهوم قادر على المشاركة، بل البَلْوَرَة والربط بين هذه الأطراف الثلاثة(89) التي تكوِّن هذا النظام السيمائي"(90). واشتقَّ من مصطلحه المَعْني هنا لفظ "التّواسُم" – على زنة "التفاعل" التي تفيد غالباً معنى المشاركة؛ كما يقرر ذلك علماء الصرف – قاصداً به "شبكة العلاقات الرابطة بين السمة بوصفها مظهراً، والسيمائيات بوصفها إجراءً."(91)

بعد كل هذا التضارُب والاختلاف الحاصل بين الدارسين العرب المعاصرين، وهم يواجهون مصطلحاً أجنبياً بعيْنِه، وانقسامهم بين معرِّب ومترجِم له، يقول يوسف وغليسي متسائلاً ومجيباً في الآن نفسه: "ألا يَدْعونا كل ذلك إلى إحياء مصطلح تراثي آخر، قد يليق بهذه "السميوزة"، وهو "التّسْويم" الذي اقترحه حازم القرطاجنّي قديماً ليُطلِقه على العملية التي يقوم بها الشاعر القديم حين يتفَنَّن في الانتقال من حال إلى حال ومن مقصد إلى مقصد، أو من موضوع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة، لكنه يَصطنع براعة خاصة في كل مقطع، تَشِي بالانتقال وتُعْلِم بحُسْن تخلصٍ، رأفةً بالنفوس المتلقية... كأن القصيدة هنا "ممثل"، وتغيّر أحوالها أو تعدد الأغراض التي تلتئم ضمنها "موضوع"، ونشاط النفوس المتلقية لها "مؤول"، والعملية التي يقوم بها الشاعر للربط بين هذه الأطراف كلها "تسْويم"."(92)

سادساً: ترجمة مصطلح "Intertextualité".

ومن المفاهيم السيميائية الأخرى التي تتواتر في كتابات مرتاض، ولاسيما الحَداثية منها، والتي اجتهد، كعادته، في اقتراح مقابلات عربية لها تستوعب دلالتها، نجد مفهوم "التناصّ" الذي أثير حوله نقاش مستفيضٌ؛ وهو "نقاش نقدي قديم وجديد في آنٍ، مع اختلافٍ في الرؤية والخلفيات المنطَلَق منها والأشكال التناصّية التي تم التركيز عليها."(93) ويَرجع الفضل في بلورة هذا المفهوم، والتمْكين له في النقد الغربي، إلى جوليا كريستيفا (J. Kristeva)، من خلال أبحاثها المكتوبة ما بين 1966 و1967، والمنشورة في مجلتيْ "تيل كيل" (Tel Quel) و"كريتيك" (Critique)، والمُضَمَّنة في جملةٍ من كتبها التي صدرت لاحقاً؛ وعلى رأسها كتاباها "سيميوتيك"، و"نص الرواية". وقد ربطته بـ"الإنتاجية النصية"، ووَسَمَت به أحد تجلِّيات التعالق بين النصوص. فهو "مرتبط عندها بالنص المولِّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالُد النصوص وخَلقها وَفق عمل مُنْبَنٍ على بناء سابق أو مسبَّق."(94) وتناوله آخرون غيرُها؛ كجيرار جينيت (G. Génette)، الذي عَدَّه أحدَ المُتعاليات النصية، إلى جانب "المُناصّ" (Paratexte)، و"الميتانَصّ" (Métatextualité)، و"معْمارية النص" (Archetextualité)، و"التعلق النّصي" (Hypertextualité). وإذا استقرَيْنا النقد العربي المعاصر، وحفَرْنا في ماضيه الممتدّ إلى الوراء بضعة عقود، ألفيْناه كثيرَ الحُفول بمفهوم التناص بوصفه "آلية لغوية وإجراءً يتبايَن القصد منه، ويتشاكل مع مفاهيم أخرى؛ كالأدب المقارن، والمُثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات."(95) ويهمُّنا في هذا المجال أن نتعرَّف كيفيةَ تعامُل مرتاض مع هذا المفهوم حين عَمْده إلى ترجمته، وأن نقارن ذلك بترجمات غيره من نقادنا المعاصرين.

لقد سايَر مرتاض، في بداية عَهْده بهذا المفهوم، جمهورَ هؤلاء النقاد؛ فأطلق على التعالق القائم بين نص ونص آخر أو نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له اصطلاحَ "التناص" المَصُوغ من مادة "ن ص ص" على زِنَة "التفاعُل"، وعَدَّه خصيصة لازبة لأي نص أو كتابة؛ فشبّهه، في هذا الأمر، بـ"الأوكسيجين الذي لا يُشَمّ ولا يُرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء يُنكر بأن كل الأمكنة تحْتويه، وأن انعدامَه في أيّها يعني الاختناق المحتوم."(96) وعلى الرغم من هذا، فقد كان مرتاض مقتنعاً بأن النبْش في سيرة الأدب العربي القديم من شأنه أنْ يقودنا إلى الوقوف على اصطلاحات أصيلة استخْدَمَها أسلافُنا للتعبير عن مفهوم "التناص" أو عمّا يُقاربه؛ نحو السرقات الأدبية، والاقتباس(97). ولكنه آثر استعمال المصطلح المعاصر، بدل المصطلح التراثي العربي؛ لأنه "أدقّ وأدلّ على الحال."(98) ويَقصد، ها هنا، التناص المباشر أو الواضح ذا المرجع الظاهر الذي يَفْضُل – في رأيه – مصطلح "الاقتباس" المعروف في البلاغة العربية منذ القدم.

وبعد توظيفه مصطلحَ "التناص"، وإجالته النظرَ في مفهومه، وتمعُّنه في دلالته، اتّضح له قُصوره؛ فاقترح الاستعاضة عنه بمقابل عربي آخر، هو "التكاتب"؛ من

منطَلَق أنه أعمُّ يشمل اللغة والأسلوب والأفكار، على حين أن التناص أخصُّ وأدنى إلى التأدُّب. ومع ذلك، يظل المقابلان المقترَحان متقاطعين في سمة "التفاعُل". يقول: "إن التفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثرات الأخرى، الشفوية والعامة، تنْضوي تحت مفهوم التناص، كما تنْضوي تحت مفهوم التكاتب."(99)

إن مَن يتصفَّح كتابات مرتاض يجد أنه ناقد مسكونٌ بهاجس التأصيل؛ تأصيل النظريات والمفاهيم التي تَفِدُ علينا من وراء البحر، ولطالما عاب على نقادنا المعاصرين انبهارهم بالنقد الغربي، وترْديدهم نظرياته ومفهوماته ترديداً بَبْغاوياً، دون أن يكلفوا أنفسَهم عناء البحث فيما قد يكون في تراث أجْدادهم النقدي من ذلك، أو –على الأقل- من أصول وإرهاصات. يقول عنهم: "هم حين يُطلقون مصطلحاً من المصطلحات النقدية لا يكادون يحاولون البحث فيما إذا كان موجوداً بلفظه، أو بمُعادِله المعنوي، في التراث العربي الذي لا يلْقى منهم إلا قليلاً من العناية."(100) وحتى لا ينسحب عليه هذا الذي قاله عن غيره من نقادنا المُحْدَثين والمعاصرين، راح ينقّب في تراثنا النقدي عمّا يمكن أن يستوعبَ دلالة التناص (أو التناصية) من اصطلاحات أسلافنا، ليخلص – في ختام مقالةٍ كتبها في هذا الإطار خصيصاً – إلى أن "التناصية، كما يبرْهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسِه، هي تبادُل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى. وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمّقة تحت شكل السرقات الشعرية"(101). إن هذا المصطلح الإحْيائي الذي يقترحه مرتاض هنا لم يرُقْ بعضَهم، على أساس أن مفاهيم السرقة والاقتباس وغيرهما لا تستوعب مدلول "التناص" الذي راج مع تنامي الدرس السيميائي الحديث في أوروبا، بل إن أحدَهم عبّر عن خَشْيته من السقوط فيما أسْماه "ظاهرة سبقناهم"(102)؛ وهي حالة مَرَضية قائمة على تضْخيم الذات، وعدم الاعتراف بجهود الآخر المختلِف عنا حضارياً. وتظل دراسة مرتاض للتناص، رغم كل ما قد يُقال عنها، "من أفضل ما كتبه النقاد العرب المعاصرون؛ من حيث فهمُها لجوهر مصطلح التناص، بوصفه علاقة تفاعُلية بين النصوص"؛ على حد تعبير أحد الدارسين(103).

وإلى جانب مرتاض، يحْسُن بنا الإلْمام بجُهد محمد مفتاح في هذا السياق، وتلمُّس أوْجُه تعامله مع مفهوم التناص. فعلى الرغم من تأكيده أنّ "نواة نظرية التناص موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يُدْلي بها متلقو الآداب في مختلِف الثقافة؛ ومنها الثقافة العربية"(104)، إلا أنه يَأدِب إلى "رفْض المطابَقة بين نظرية التناص المعاصرة وبين مقارَبَة السرقات في الأدب العربي"(105)؛ على أساس أن الأولى وليدة القرن العشرين، ونَتاج سياق ثقافي وحضاري يختلف اختلافاً كلياً عن تاريخ الثانية وسياقها. وقد استخدم مفتاح مصطلح "التناص" في مواضع عدة، منها عنوان أحد كتبه؛ أقصد دراسته الموسومة بـ"تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص". ولكننا نراه يَستعمل مصطلحاً آخرَ يحْسِبه أنْجَعَ من السابق، هو "الحوار" أو "الحوارية".

يقول: "إن مفهوم التناص في الوقت الحالي أصبح فيه خلْط، ولم يعد إجرائياً؛ لذا تلاحِظون في كتاباتي الأخيرة أنني استعملتُ مفهوم "الحوار"؛ أي "حوار النص"(106). ويَقترح الناقد نفسُه مصطلحاً آخر يَحْوي بين طيّاته دلالة التناص الدقيقة، ومعانيَ أخرى مصدَرُها عُموم مفهوم الخطاب قياساً إلى النص، كما رأينا آنفاً. ونَعْني هنا لفظة "التخاطب"، التي يقترح تحديدَها بأنها "وجود علاقي خارجي بين أنواعٍ من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة. وتتراوح درجة العلاقة من "1" إلى عدد ما. والوجود العلاقي قد يكون إيجابياً، وقد يكون سَلبياً."(107) ونجد هذه الحوارية كذلك لدى طه عبد الرحمن(108).

وعبَّر سعيد يقطين عن مفهوم التناص بتركيب وصفي هو "التفاعل النصي"، إلى جانب مصطلحه الشائع بين دارسِينا، ولكنه يَميل إلى الأول. يقول: "إننا نستعمل "التفاعل النصي" مرادِفاً لما شاع تحت مفهوم "التناص" أو "المُتعاليات النصية"، كما استعملها جنيت بالأخصّ. نفضّل "التفاعل النصي"، بالأخصّ؛ لأن "التناص" في تحديدنا – الذي ننطلق فيه من جنيت – ليس إلاّ واحداً من أنواع التفاعل النصي... ونُؤْثِره على "المتعاليات النصية" أو "عبْر النصية" كما يستعملها جنيت؛ لأنها وإن كانت عامة، ورغم أني أميل إلى المتعاليات النصية، فإن معنى التعالي (Transendance) قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نَضْمنُها لمعنى "التفاعل النصي" الذي نراه أعْمَق في حَمْل المعنى المُراد والإيحاء به بشكل سويّ وسليم."(109)

وترجم عبد الله الغذامي ذلك المفهوم بـ"تداخل النصوص"، وأوْمَأ إلى سبيل حُدوثه بالقول: "تداخل النصوص يتم عبر نص واحد من جهة، ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تُحْصى"(110). وتَرد الترجمة نفسُها لدى آخرين؛ كفريد الزاهي في ترجمته كتابَ كريستيفا حول علم النص(111). واقترح له بعض العرب، مقابِلاً، عبارة "النص الغائب"؛ مثلما نُلفي لدى إبراهيم رماني الذي حدَّده بأنه "مجموع النصوص المُستَتِرة التي يَحتويها النص... في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص، وتشكل دلالته."(112) وللدارسين العرب اجتهاداتٌ أخرى في ترجمة مفهوم التناص إلى لغتنا، ولكنْ يبقى لفظ "التناص" أذيَع مقابلاته العربية وأكثرها سَيْرورةً وانتشاراً في نقدنا المعاصر.

سابعاً: ترجمة مصطلح "Différance".

ونودُّ أن نختم حديثنا عن جهود مرتاض في ترجمة المصطلح الأجنبي الوافد بالوقوف عند أحد مصطلحات التفكيك المركزية الجديدة الذي حار دارسُونا في نقله إلى لغتهم، وهو مصطلح "Différance"، الذي وضعه جاك دريدا، وتعمَّد كتابة حرفه السابع، بترتيب حُروفه من اليسار إلى اليمين، كتابةً مكبّرة (Majuscule) في مواطن عدة من كتابه " De la grammatologie"؛ أي على الصورة الآتية: (DifférAnce). فهذه اللفظة مأخوذة من الفعل (Différer) ذي الاستعمال المزدوج؛ بحيث إنه يُستخدم لازماً ومتعدِّياً؛ فصيغتُه اللازمة ذاتُ دلالة مكانية

بالأســاس، تحيــل علــى معنــى المغــايَرة والاختـلاف، علـى حـين أن صيغته المتعديـة ذات دلالة زمانية، يُراد بها إرجاء إنجاز أمْر ما إلى زمن آخر. وقد استثمر دريدا هذه الإمكانيــة الــتي يُتيحهــا هــذا اللفــظ الفرنسي، ليشتقَّ من صيغته الثانية مصدراً جديداً لا قِبَل للغة الفرنسية به، هو الذي ذكرْناه سابقاً، ينضاف إلى المصدر المشتق من صيغته الأولى، وهو معروف بين أبناء الفرنسـية (Différence). يقــول رامــان سلدن مفرِّقاً بين المَصْدَرين: "إن الاختلاف (Différence) مفهوم مكاني تنبثق فيه العلامة من نَسَقٍ للاخْتلافات التي تتوزَّع داخل النسق. أما الإرْجاء (Différance) فمفهوم زمني تفرض فيه الدوالّ إرجاءً لانهائياً للحُضور."(113)

إن نقل مفهوم المصدر الأول إلى العربية لم يَطرح إشكالا كبيراً بين نقادنا وباحثِينا الــذين كــادوا يُجمعــون علــى ترجمتــه بـ"الاختلاف"، لولا أن بعضاً منهم ترجمه بغير هذا اللفظ؛ كسعيد علوش الذي اقترح ترجمته بـ"المبايَنة"(114). على حين أنهم اضطربوا واختلفوا في ترجمة مفهوم المصدر الثاني؛ أي المصطلح الدريدي الذي لم يَلِجْ معاجم الفرنسية إلا مؤخراً. وهكذا، فقد ترجمه محمد البكْري بـ"الفارق"(115)، وعبد العزيز حمّودة "بالتأجيل"(116)، وأسامة الحاج "بالإرجاء"(117).

وبخصوص ناقدنا مرتاض، فقد دبَّج مقالا قيِّماً، أواخرَ سنوات التسعين، تناوَل فيه النظرية التقويضية. وحين عُدْنا إليه، وَجدْناه يذكر فيه مصطلح دريدا بلفظه الفرنسي دُونَما إرْفاقه بأي مقابل عربي سواء أكان من ثمرات جهده أم من اجتهاد غيره، ولم يكن هذا المصطلح إذّاك قد وَلج المعجم الفرنسي المكتوب. يقول: "مَن قال: إن لفظ "Difference" (وهو بالفرنسية نفسه؛ ولكن بإضافة علامة نطق الفرْق فوق الحرف الصوتي "e" لكي يصبح "é" من أجل تغيير الدلالة الصوتية، ومن ثم الاختلاف الصوتي المُفضي إلى تغير هذه الدلالة في لغتهم...) الإنجليزي هو مطابق لمصطلح دريدا "Différance" الفرنسي؟ فمصطلح دريدا لا يوجد في المعاجم الفرنسية لأنه ليس مألوفاً؛ وقد يحتاج إلى وقت ليُصادِق عليه مجمع اللغة الفرنسية بباريس"(118). وقد صادق هذا المجمع على ذاك المصطلح، فعْلاً، فاغتدى مألوفاً بين نقاد الأدب. وفي سنة 2006، أصدر مرتاض كتاباً بعضُ فصوله نُشرت سابقاً في شكل مقالات؛ منها المقال المذكور الذي أضاف إليه أشياء أخرى خلا منها المقال حين نشْره أولَ مرة؛ منها اقتراحه مكافِئاً عربياً لمصطلح دريدا؛ حيث يقول: "نقترح ترجمةً لهذا المصطلح الجديد (أي: La 80ifference) نطلق عليه: "التأجيل" (أو "الإرْجاء") الذي يبدو أن دريدا كان يريد به إلى تأجيل المعنى الذي لا يرى بحضوره في الدال لا سابقاً ولا لاحقاً، كما يقول... فهذا "التأجيل" أي "80ifference" ملازم لكل "اختلاف" أي (Différence)..."(119) ويصرِّح مرتاض عقب ذلك: " ولم نرَ أحداً من النقاد، فيما وقع لنا من قراءات في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، اقترح لمصطلح دريدا هذا المقابل العربي"!(120) والحقُّ أن نقاداً عرباً معاصرين، لا واحداً،

سبق أن أتَواْ بالمقابلين معاً، اللذين يدّعي ناقدُنا حيازته قصبَ السّبْق في اقتراحهما! وقد تقدم ذِكر بعضهم. وكتب مرتاض، عام 1999، دراسة نشرها في ثاني أعداد مجلة "اللغة العربية"؛ وهي مجلة فصْلية يصدرها المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، مما نقرأه في أحد هوامشها قوله: "كنا أولَ الأمر أطلقْنا على هذا المصطلح الدريدي(121) "التأجيل". وبعد تبادُل الرأي، في جامعة وهران، مع الدكتور أحمد يوسف، استقرَّ الرأي على مصطلح "الإرْجاء"، قبل أن يغتديَ مصطلحاً من مصطلحات قانون "الوئام المَدَني" في الجزائر."(122) إن مرتاضاً لم يكن مُطلِق المصطلحَيْن على مفهوم اللفظة الدريدية، حتى وإن أصرَّ على استخدام كلمتي "الاقتراح" و"الإطلاق"، بل هو مَسبوقٌ إلى ذلك؛ كما أسلفنا القول، بل إن أحدهم استعمل المصطلحين معاً، في دراسة واحدة، قبل عقديْن من الزمن؛ هو عبد الله إبراهيم في بحثٍ شارك به في مؤلَّف نقدي جماعي(123).

ولكاظم جهاد اجتهادٌ متميِّز في هذا الصدد؛ بحيث تفنَّن -فأصاب- في اقتراح كلمة واحدة تستوْعِب دلالة صيغتي الفعل "Différer" اللتين أشرْنا إليهما قبْلاً، هي "الاخـ(ت)ـلاف". يقول: "بوضْعِنا (تاء) الاختلاف بين قوسين، نحاول إبراز فعل الإخْلاف (كما تقول: أخلف فلان موعده) للاستدلال على فعلي المغايرة والإحالة المتضَمَّنَتَيْن في المُفرَدَة الدريدية المذكورة. عبر هذه (الحيلة) ندعو – بتواضُع- إلى معالجة (لاعبة) للمُفردة العربية تسمح بتوظيف معانيها المتعددة."(124)

اِنطلاقاً مما سبق، يتّضح لنا المجهود الواضح الذي بذله د. عبد الملك مرتاض سعياً وراء إيجاد المُكافئ العربي للمصطلح الأجنبي، وهي مكافئات نلمَس فيها جهداً لا ينكر رغم كل ما قد يقال عنها. ثم إن سمة الاضطراب تكاد تمسي مُلازمة لها برمّتها، بل إنها – في الحقيقة – تطبَع جهود دارِسِينا في نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية؛ ولعل أظهر تجَلٍّ، وفي الآن نفسِه نتيجة، لذلك تعدُّد المقابلات العربية لذلك المصطلح؛ الأمرُ الذي "يعكس حقيقة تلقّي الخطاب النقدي العربي للمفاهيم الغربية الجديدة، وهي أنه تلقٍّ فرْدي مُشتَّت تعْوزُه روحُ الانسجام والتناسق، قائمٌ على جَهل الجهود الفردية بعضها ببعض. وفي حالة العكس، فإنه مطبوع – على العُموم – بالتعصُّب للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية...، مع مساحات محدودة للسِّجال المعرفي المطلوب."(125)

الهوامش:

1ــ صناعة المصطلح في العربية، مجلة "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، ع.2، 1999، ص20.

2ــ "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ليوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط.1، 2008، 126.

3ــ "المعجم المفصل في الأدب"، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1999، 195/1.

4ـ "القاموس المحيط" للفيروزآباذي، تح: أبو الوفا نصر الهويني، دار الكتب العلمية، ط.1، 2004، ص1272، ها.5.
5ـ "بُنية العقل العربي" للجابري، سلسلة "نقد العقل العربي" 2، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط.1، 1986. (592 صفحة من القِطع المتوسط)
6ــ "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، دار الشروق، القاهرة، ط1998، ص13.
7ـ "الألسُنية (علم اللغة الحديث) - قراءات تمهيدية"، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط.2، 1985، ص291.
8ـ "معجم اللسانية"، منشورات جروس - برس، طرابلس - لبنان، ط.1، 1985، ص193.
9ـ "المعجم الفلسفي"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.1، 1971، 1/218.
10ـ "البنية القصصية في رسالة الغفران"، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، ط.3، 1977، ص15، تق: توفيق بكار الذي يستخدم، هو الآخر، مصطلح "الهيكلية".
11ــ "الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط.3، د.ت، ص204.
12ــ "في مناهج الدراسات الأدبية"، سراس للنشر، تونس، ط1985، ص32. وكذلك ص45.
13ـ نفسه، ص61.
14ـ "معجم مصطلحات الأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ط1974، ص540.
15ـ وهو عبد العزيز بنعبد الله. مجلة "اللسان العربي"، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، ع.23، 1984، ص165.
16ـ "مناهج البحث في الحكاية الخرافية"، مجلة "التراث الشعبي"، بغداد، ع.8، س.8، 1977، ص13 – "الأمثال الشعبية الجزائرية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2007، ص6 – "الألغاز الشعبية الجزائرية"، د.م.ج، ط2007، ص5 - "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟"، د.م.ج، ط.1، 1983، ص44... إلخ.
17ـ "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، ص ص 127- 128.
18ـ "مدخل في قراءة الحداثة"، مجلة "البيان"، رابطة الأدباء في الكويت، ع.317، دجنبر1996، ص11، بتصرف.
19ـ في نظرية النقد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط.1، 2006، ص ص 167- 168.
20ــ نقصد دراسته الموسومة بـ"الخطيئة والتكفير"، التي صدرت عام 1985.
21ــ "التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر"، مجلة "قوافل" السعودية، ع.7، مج.5، 1997، ص62.
22ــ "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية"، النادي الأدبي الثقافي بجُدّة، ط.1، 1985، ص50، ها.78.
23ــ "تشريح النص"، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1987. (128 صفحة من القِطع المتوسط)
24ـ "نظرية المصطلح النقدي" لعزّت جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2002، ص304.
25ـ "التفكيكية: دراسة نقدية" لبيير زيما، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1996. (191 صفحة من القِطع المتوسط تقريباً)
26ـ "مناهج النقد المعاصر"، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2002، ص106...
27ـ "النظرية الأدبية المعاصرة" لرامان سلدان، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ط1998، ص134.

28ـ "من إشكاليات النقد العربي الجديد"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1997، ص174.

29ـ نقلا من كتاب يوسف وغليسي "إشكالية المصطلح..."، ص349.

30ـ "الاشتغال العامِلي - دراسة سيميائية"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2000، ص 170.

31ـ "الحداثة وما بعد الحداثة" للمسيري وفتحي التريكي، دار الفكر المعاصر (بيروت)، دار الفكر (دمشق)، ط.1، 2003، ص111.

32ـ "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، ص350.

33ـ "نظرية التقويض (مقدمة في المفهمة والتأسيس)"، مجلة "علامات في النقد"، جُدّة، ج.34، مج.9، دجنبر 1999، ص□ص 279- 280، بتصرف.

34ـ مدخل في قراءة الحداثة، م.س، ص12.

35ـ منهم محمد أحمد البنكي في مقاله "عبد الملك مرتاض ومصطلحه المضطرِب"، جريدة "الأيام"، البحرين، ع.2000/01/09، ص13.

36ـ "الأدب... والعلوم الإنسانية"، مجلة "أوان"، كلية الآداب بجامعة البحرين، ع.2، س.1، 2003، ص 13، ها.9.

37ـ "دليل الناقد الأدبي" لميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، ط.1، 1995، ص53.

38ـ نفسه.

39ـ "ما وراء المنهج: تحيُّزات النقد الأدبي الغربي" للبازعي، بحث منشور ضمن مؤلَّف "إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد"، تحرير: عبد الوهاب المسيري، ط.3، 1998، ص190. (صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب الجماعي عام 1995).

40ـ "مشاكل ترجمة المصطلح النقدي الحديث" لعبد الحميد العبدوني، دراسة ضمن كتاب "قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية" (أشغال ندوة)، إعداد: عز الدين البوشيخي ومحمد الوادي، من منشورات كلية آداب مكناس، طبع مطبعة فضالة، المحمدية، ط.1، 2000، 16/2.

41ـ "بين السمة والسيمائية" لعبد الملك مرتاض، علامات في النقد، ج.19، م.5، مارس1996، ص160.

42ـ ولَمَّا كان هؤلاء كثيرين، فسنكتفي بالإشارة إلى أسماء بعضهم، دونما إيراد كتبهم أو مقالاتهم التي ورد فيها المصطلح المترجم المَعْني. ومنهم بسام بركة، وعبد السلام المسدي، وحميد لحميداني، ونصر حامد أبو زيد، ومحمد مفتاح، وعبد القادر الفاسي الفهري، وقاسم المقداد، ومحمد نظيف.

43ـ "سيميائية النص الأدبي"، دار إفريقيا الشرق، سلسلة "البحث السيميائي"، رقم 4، ط 1987، ص9.

44ـ "اللسانيات واللغة العربية"، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط1986، ص401.

45ـ "دروس في السيميائيات"، دار توبقال، البيضاء، ط.1، 1987، ص21.

46ـ "مصطلحات النقد العربي السيماءوي: الإشكالية والأصول والامتداد" لمولاي علي بوخاتم، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ط2005، ص170.

47ـ "بين السمة والسيمائية"، ص160، بتصرف.

48ـ "بين السمة والسيمائية"، ص160.

49ـ نفسه.

50ـ انظر مَسْرد المصطلحات الذي أثبته في ختام مقال الباحث الكندي دافيد سافان

"الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس"، الذي ترْجمه مرتاض، ونشره في مجلة "علامات في النقد"، ج.4، م.1، يونيه1992، من ص139 إلى ص173.

51ـ "السيميائيات أو نظرية العلامات" لجيرار دو لودال، تر: عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط.1، 2000، ص 22. اُنظرْ تعريفات هذه الأنواع التسعة في هذا الكتاب، ص15- 33.

52ـ "المصطلحات الأدبية الحديثة" لمحمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون (بيروت)، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط1996، ص155.

53ـ "حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)"، مجلة "عالم الفكر"، الكويت، ع.3، مج.24، شتاء 1996، ص182.

54ـ "معجم اللسانية"، ص103.

55ـ "الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1991، ص322.

56ـ "التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية"، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1996، ص150.

57ـ "المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية" لمحمد رشاد الحمزاوي، الدار التونسية للنشر (تونس)، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ط1987، ص129.

58ـ "بلاغة الخطاب وعلم النص" لصلاح فضل، سلسلة "عالم المعرفة"، الكويت، ع.164، 1992، ص239.

59ـ "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" لمجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط.2، 1984، ص472.

60ـ "معجم المصطلحات الألسُنية" لمبارك مبارك، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط.1، 1995، ص136.

61ـ الخطيئة والتكفير، ص44.

62ـ "التشابه والاختلاف" لمحمد مفتاح، ص198.

63ـ "معجم اللسانية" لبسام بركة، ص103.

64ـ "المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات" لعبد الرحمن الحاج صالح وآخرين، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ط1989، ص64.

65ـ "السَّبْع المعلقات - دراسة شعرية"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ط.1، 1999، م.س، ص120، ها.38.

66ـ "التحليل السيمائي للخطاب الشعري"، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2001، ص140، ها.4.

67ـ "شعرية القصيدة"، دار المنتخب العربي، بيروت، ط.1، 1994، ص234.

68ـ نفسه.

69ـ التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص140، ها.4.

70ـ "التحليل السيميائي للخطاب الشعري" (مقال)، علامات في النقد، ج.5، مج.2، شتنبر1992، ص ص 162- 163.

71ـ "نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية (بين التراث والحداثة)"، بحْثٌ منشور ضمن كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، نَشْر النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة، 1990، ص 274.

72ـ التحليل السيميائي للخطاب الشعري (مقال)، ص 163.

73ـ شعرية القصيدة، ص ص 233- 234.

74ـ نفسه، ص237.

75ـ "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، ص ص 250- 251.

76ـ "السيميائيات أو نظرية العلامات"، تر: عبد الرحمن بوعلي، م.س، ص20.
77ـ "درس السيميولوجيا" لرولان بارط، دار توبقال للنشر، ط.2، 1986، سلسلة "المعرفة الأدبية"، ع. 13، ص14.
78ـ "السيميائيات أو نظرية العلامات"، ص20.
79ـ معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)" لسعيد علوش، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984"، ص72.
80ـ سيميائية النص الأدبي، م.س، ص4.
81ـ نفسه.
82ـ "نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدالّ"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط.1، 1997، ص 128.
83- A. J. Greimas et J. Courtés: "Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage", Hachette, Paris, 1979, P339.
84ـ "مجازات: مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر" لبشير القمري، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1999، ص52.
85ـ "معجم اللسانية"، ص186.
86ـ "الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس"، ص 172.
87ـ "القصيدة الأجَدّ: من التخلي عن التقفية إلى الإيغال في التعمية"، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع.307، تشرين الثاني 1996، ص 35.
88ـ "نظرية التقويض..."، م.س، ص 302، ها.38، بتصرف.
89ـ يقصد بها الممثل، وموضوعه، ومؤوّله.
90ـ "التأويلية بين المقدس والمدنس"، عالم الفكر، ع.1، مج.29، صيف 2000، ص281، ها.19.
91ـ "قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولانهائية التأويل - تحليل سيميائياتي لقصيدة "قمر شيراز""، مؤسسة اليمامة، الرياض، سلسلة "كتاب الرياض"، ع. 47/46، أكتوبر/ نونبر1997، ص22.
92ـ "إشكالية المصطلح..."، ص253.
93ـ "التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية" لعبد القادر بقشي، افريقيا الشرق، ط2007، ص17.
94ـ نفسه، ص 19.
95ـ "مصطلحات النقد العربي السيماءوي..." لمولاي علي بوخاتم، م.س، ص190، بتصرف.
96ـ تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1995، ص278.
97ـ نفسه، ص 279.
98ـ نفسه.
99ـ "بين التناص والتكاتب: الماهية والتطور"، مجلة "قوافل"، جُدّة، ع.7، س.4، 1996، ص200، بتصرف.
100ـ "نظرية، نص، أدب..."، ص270.
101ـ "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، علامات في النقد، ج.1، مج.1، مايو 1991، ص91.
102ـ "ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص" لصالح معيض الغامدي، علامات في النقد، ج.2، مج.1، دجنبر1991، ص187.
103ـ "التناص بين النظرية والتطبيق" لأحمد طعمة حلبي، وزارة الثقافة السورية، ط2007، ص70.
104ـ "دور المعرفة الخلفية في "الإبداع" والتحليل"، مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" (سال)، فاس، ع.6، خريف/ شتاء 1992، ص ص 86- 87.
105ـ نفسه.

106ـ "التحليل السيميائي: أدواته وأبعاده" (حوار مع مفتاح)، مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية"، ع.1، خريف1987، ص23.

107ـــ التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، ص44.

108ـ "في أصول الحوار وتجديد علم الكلام" لطه عبد الرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، البيضاء، ط1987، ص41.

109ـ "انفتاح النص الروائي" ليقطين، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1989، ص ص 92- 93.

110ـ الخطيئة والتكفير، ص90.

111ـ "علم النص" لجوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، البيضاء، ط.1، 1991، ص78.

112ـ "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" لإبراهيم رماني، مجلة "الوحدة"، الرباط، ع.49، أكتوبر 1988، ص53.

113ـــ "النظرية الأدبية المعاصرة"، م.س، ص136.

114ـــ معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة"، م.س، ص50.

115ـــ مجلة "العرب والفكر العالمي"، ع.1، شتاء 1988، ص71.

116ـــ "المرايا المحدّبة - من البنيوية إلى التفكيك"، سلسلة "عالم المعرفة"، ع.232، أبريل 1998، ص 374.

117ـ "التفكيكية"، م.س، ص74.

118ـ نظرية التقويض، م.س، ص ص 298-299.

119ــــ في نظرية النقد، م.س، ص102، بتصرف.

120ـــ مجلة "العرب والفكر العالمي"، ع.1، ص71.

121ـ يقصد: La différAnce.

122ـ "صناعة المصطلح في العربية"، م.س، ص 21، هـا. 9.

123ـ "معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة" لعبد الله إبراهيم وآخرين، المركز الثقافي العربي، ط 1990، ص117-118- 120.

124ـ "الكتابة والاختلاف" لجاك دريدا، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، ط 1988، ص126.

125ـ "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، م.س، ص130.

❑❑

دراسات..

الشـــــــــعر والواقع الاجتماعي

□ فؤاد الكميري

ظل الأدب المغربي في فجر النهضة العربية بعيدا عن اهتمامات النقد العربي بشكل عام، خاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ويفسر مؤرخو الأدب على أن الأمر راجع للعزلة السياسية، التي كان يعيشها المغرب عن الشرق والغرب معا، والتي لم تسمح له بالتفاعل مع الحركية الفكرية والأدبية التي كان يعرفها المشرق العربي، فظل الأدب المغربي معزولا ومجهولا لا يعرف عنه النقاد المشارقة شيئا.. كما أن هذه العزلة لم تترك مجالا لاشتغال عنصر المثاقفة مع الغرب تمكنه من مواكبة الاتجاهات الجديدة في الأدب ومضاهاة النهضة الفكرية والأدبية التي كان يعرفها المشرق العربي،

وهو ما أكده عبد الله كنون في قوله: **"إذ نجد المغرب في هذا التاريخ منعزلا عن العالم القديم والجديد، عن أصدقائه في الشرق وجيرانه في الغرب"(1)** متخذا بذلك سياسة الحيطة والحذر مع الغرب تخوفا من سياسته الاستعمارية، والتي لم تكن قرارا حكيما لأنها **"منعت الاستفادة من علومه ومعارفه، ولم تقف في وجه مطامعه وشروره"**(2). ومن جهة أخرى، ظل المغرب دولة مستقلة بذاتها، بعيدة عما يجري في العالم العربي الذي كان موحدا تحت ظل الدولة العثمانية، وزاد الأمر تعقيدا احتلال فرنسا للجزائر سنة 1830م، مما زاد تخوفه من أطماع الغرب وسياسته الاستعمارية، وكرس سياسة العزلة التي فرضها على نفسه، لكن هذا الوضع لم يقف أمام ظهور بوادر نهضة فكرية وأدبية، بقدر ما ساهم في تأجيلها لفترة معينة، مسجلة بعض التأخر عن مثيلتها في المشرق، حيث توفرت لها الشروط نفسها (البعثات، المطبعة، ازدهار التعليم، الدستور...)، كما أكد ذلك العديد من مؤرخي الأدب، وهو

ما ساهم في خلق حركية فكرية وأدبية بخصوصيات مغربية أججتها ظروف الحماية، وتجند أهل الفكر والأدب للتصدي لكل محاولات الإجهاز على الهوية المغربية.. فتمظهرت نتائجها في حركة التأليف والنشر في مختلف المجالات الفكرية والأدبية، لتؤسس لملامح مرحلة جديدة في الأدب المغربي، حيث ركزت المجهودات في بداية الأمر على عملية الجمع والتدوين، ثم التصنيف والتأريخ للنصوص وأصحابها في الأدب، إضافة إلى ما كتب في مختلف المجالات، وهي مرحلة لم تلق – إلى حد ما- الاهتمام الكافي والوافي من طرف النقاد المعاصرين باعتبارها مرحلة مهمة من تاريخ الأدب المغربي ومنعطفا للتغيير الذي عرفه شكلا ومضمونا، إذ ظل العديد من النصوص سواء في مجال الشعر أو النثر تفتقر لدور النقد الأدبي من أجل مقاربتها وتقريبها إلى القارئ وإبراز إمكانياتها الفنية، بل ظلت العديد من الكتب إلى عهد قريب مخطوطة خارج رفوف المكتبات العمومية.. وهو ما يعمق أزمة الهوية الأدبية والفكرية للأدب المغربي، إذ كيف يمكن أن نبني أدبا وفكرا بهوية مغربية، ونطوره دون أن نقرأ وندرس التراث الأدبي المغربي ونمنحه كامل الاهتمام والتقدير، ونضعه في في محك النقد؟ خاصة وأن المرحلة التي نتحدث عنها شكلت مرحلة الإرهاصات والبدايات الأولى في مجال التحول والتحديث.

وبعودتنا إلى الإنتاج الأدبي في هذه الفترة، تصادفنا العديد من النصوص الأدبية سواء في مجال الشعر أو النثر، تميزت في مرحلة أولى بروح "**المحافظة على الماضي والاتباع لآثار القدماء**"(3) حيث حافظت مختلف أشكال التعبير الأدبي (الرسالة، المقامة، الخطبة، الشعر..) على خصائصها الفنية القديمة، "**سواء في المادة أو القالب، في المعنى أو الأسلوب... الأدباء يصوغون أدبهم نفس الصياغة، التي توارثوها عمن تقدمهم**"(4)، ثم عرفت في مرحلة ثانية تحولات واضحة على مستوى الشكل والمضمون، حيث بدأت بوادر التغيير تظهر، من خلال تناول تلك النصوص للواقع السياسي والاجتماعي، والاقتصادي، والدعوة إلى الإصلاح الديني.. وما واكبها من سلاسة في الأسلوب ووضوح في اللغة، خاصة في النصف الأول من القرن العشرين.

وفي هذا السياق بالتحديد، واستجلاء لملامح الإنتاج الأدبي، وخصائصه الفنية في تلك الفترة، كان لا بد من الوقوف وقفة الناقد المتأمل، في بعض النماذج من النصوص، ومقاربتها على ضوء بعض الآليات المنهجية التي تستدعيها، حتى نتمكن من وضع تصور مكتمل وموضوعي في سياق الأفكار التي تمت الإشارة إليها، والاختيار لن يكون اعتباطيا، ولكن مرتبطا بالمرحلة التي تحدثنا عنها، مساهمة متواضعة منا في إحياء بعض النصوص الأدبية وإبراز ملامحها الفنية والوقوف على خصائصها الفنية والجمالية، وأولى هذه

النصوص ستكون في مجال الشعر، وهي "تائية" رائعة لمحمد القري والتي عنونها بـ"زفرة على اللغة" في انتظار تقديم قراءة أخرى لنص نثري في مقال لاحق..

والنص من خلال عنوانه يتناول موضوع اللغة العربية في قالب فني رائع، وهو موضوع لم يكن يهم المجتمع المغربي - فقط في تلك الفترة- بل العالم العربي ككل، وهو بذلك يبرز تحولا عميقا في مضمون النصوص الشعرية، بعيدا كل البعد عن الموضوعات التقليدية للشعر العربي، إذ أصبحت النصوص مرتبطة بالواقع ومعبرة عنه ومساهمة في تغييرة، فالشاعر لم يعد يكتب لذاته في معزل عن واقعه الاجتماعي، وعلاقاته المختلفة معه على تعددها وتعقيداتها، وعلاقته بالمجتمع هي في آخر المطاف علاقة بين الأنا والآخر المتعدد، وهذه العلاقة هي التي تحدد ملامح الدور الوظيفي لإنتاج الأنا/ المبدعة الواعية بقضايا مجتمعها، إنه المبدع/ الشاعر الذي -من خلال هذا التصور- يتوقع منه، في حال ممارسته للفعل الإبداعي **«أن ينشغل بقضايا أمته، والاجتماعية منها خاصة»(5)**. وبذلك **«تتحقق للشعر وظيفة الحق»(6)**، من خلال تناول قضايا المجتمع، والعمل على توجيهه ومنع ما من شأنه أن يشوه مصلحة الفرد، وقيم المجتمع وثوابته من منظور القيمة الأخلاقية. وقد أدت جل النصوص الشعرية هذا الدور (الوظيفي) مشكلة اتجاها إصلاحيا مر «**بمحطات متداخلة، بدأت بالإصلاح الديني، فالتطلع الوطني التحرري الذي لم يلبث أن أخذ بعدا عربيا قوميا فاشتراكيا وليبراليا عبر إديولوجيات مختلفة يلتقي فيها، أو يختلط السياسي بالثقافي والاقتصادي بالاجتماعي، ولكنها جميعا تسعى إلى الإصلاح**»(7). وقد تزامن الأمر في مرحلة أولى مع تواجد المستعمر الذي حاول هدم بنيات المجتمع المغربي وأسس ثقافته وحضارته، خاصة اللغة العربية لغة الدين، والوازع الذي يوحد المغرب الأقصى ويجعله جزء لا يتجزأ من الوطن العربي والإسلامي الكبير، وبالتالي فقضية اللغة لم تأخذ بعدا اجتماعيا فقط، بل أطرها بعد قومي أرحب وأوسع جعلها قضية أمة قبل أن تكون قضية وطن ومجتمع. فكان لابد للشاعر المغربي أن يتصدى بـ"ثقافة مضادة" لإديولوجية المستعمر والدفاع عن اللغة العربية وتناولها كقضية أساسية في متنه الشعري.

وقبل اقتحام عالم النص وتفكيك بنياته، نعترف بصعوبة "المهمة النقدية"، خاصة وأن الشاعر يحصنه ضد مختلف القراءات التي تحاول اقتحامه وفتح مغاليقه، وأي محاولة لتحديده وتأطيره تعني تحديد اللامحدود بلغة المحدود واللامنتهي بلغة المنتهي والشعري بلغة اللاشعري، لذلك تبقى هذه المقاربة مجرد محاولة للقبض على هذه اللغة في لحظة سكونية لامتلاك جزء منها ووصفه ومجرد إطلالة عليه من نافذة واحدة لا ينتفي معها أن نطل عليه من نوافذ أخرى، وهذا ما يذهب إليه عبد الله راجع حينما يؤكد أن «**مسألة دراسة العمل الشعري تبدو كما لو كانت أمرا طيعا من خلال تحديد**

بداية الطريق التي تظهر لأول وهلة كأنها ذات اتجاه واحد ينتهي عند حد ما، غير أن المسألة غير ذلك تماما، خصوصا إذا آمنا بأن أية قراءة للعمل الشعري هي إطلالة على هذا العمل من نافذة واحدة لا ينتفي معها بالطبع أن نطل عليه من نوافذ أخرى أشد قربا أو بعدا»(8)، وما دام الأمر كذلك، فإن على المتلقي/ الدارس أن يتسلح بوسائله الهجومية ومعارفه الخاصة والمنهج/المناهج الملائمة لاقتحام النص، وكشف خباياه وتفكيك رموزه، ولتحقيق هذه الغاية استعنت ببعض الآليات المنهجية للبنيوية التكوينية باعتبارها الأكثر نجاعة في تقريب ومقاربة هذا النص.

بداية نشير إلى أن تحليل النص وتفكيك بنياته الفنية/الجمالية وربطها بالبنى الاجتماعية هو عمل إجرائي وتقسيم منهجي لا أكثر باعتبار العمل الأدبي بنية متكاملة وعملاً كليّاً، وتحديد بنياته الصغرى والكبرى (العناصر الدلالية، التركيبية، المعجمية، الصوتية...) هو عمل إجرائي يفضي إلى تحديد البنية الدالة، ومن تم تحديد أوجه التماثل بين البنية الفنية/الجمالية والبنية الاجتماعية.

البنية الدلالية: ومن خلال القراءة الأولى للنص، يمكن تحديد ثلاثة مقاطع دلالية كبرى:

المقطع الأول: (من البيت 1 إلى البيت 15): يوجه الشاعر -في مطلع القصيدة- الخطاب للغة مواسيا إياها بسبب الظلم والأذى، الذي تعرضت له من طرف أهلها، فكان ذلك سبب تفرقتهم وتشتتهم وضعفهم.

المقطع الثاني: (من البيت 16 إلى البيت 41): يسترجع الشاعر في هذا المقطع ماضي اللغة المجيد، من خلال إجراء مقارنة بين حال اللغة في القديم وما آلت إليه اليوم، محاولا إقناع المخاطب (المجتمع) بضرورة الاقتداء بـ"السلف الصالح" وإصلاح الجيل الجديد من خلال ضرب المثل بالجيل القديم وهذا ما سيتضح بجلاء من خلال المقطع الثالث عندما سيهتدي إلى أسلوب النصح والإرشاد.

المقطع الثالث: (من البيت 42 إلى البيت 49): يوجه الشاعر خطابا مباشرا إلى أبناء الوطن، يتضمن تقديم النصح لهم، وإرشادهم إلى طريق العلم والجد، ويدعوهم إلى استرداد ما مضى، خاصة وأن العلوم أصبحت في المتناول بسبب ظهور المطابع، التي ساهمت بشكل كبير في انتشار العلم (بيت 44)، وهو بذلك يثبت فيهم روح العزيمة والاجتهاد، لأنهم يملكون جميع الإمكانيات للوصول إلى قمة المجد.

إن الواقع الاجتماعي، باختلاف ثيماته، يشكل عنصرا أساسيا في المتن الشعري للقصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة، بل هو الذي منحها هويتها، وجعلها متفردة ومتميزة عن ذلك الزخم الهائل من الإنتاج الشعري العربي. من هذا المنطلق يتأسس السؤال عن الكيفية التي

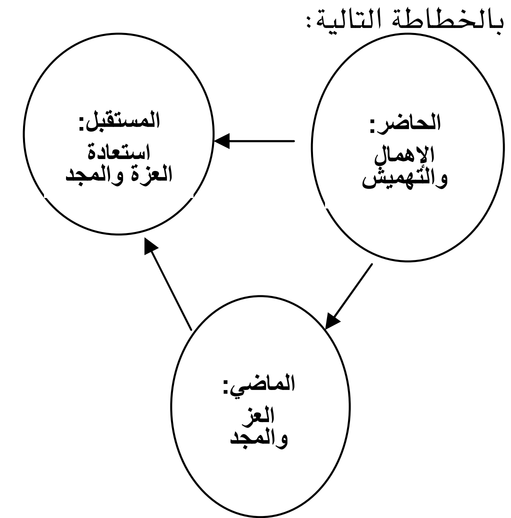
تعامل بها المتن الشعري المغربي مع حركة الواقع، انطلاقا من تائية محمد القري في علاقتها باللغة العربية كقضية اجتماعية؟

إن اللغة العربية عند الشاعر -وعند المغاربة بصفة عامة- «تتجاوز كونها أداة تواصل وتخاطب إلى اعتبارها رمزا للقيم والأصالة، ومعيارا أساسيا لتحديد الذات والهوية القومية»(9)، هكذا كانت ولازالت صورة "العربية" في مخيلة الإنسان العربي، إنها جزء من حضارته وثقافته، رافقت حضارته عبر مختلف مراحل تطورها، وساهمت في إغناء الشعور بالانتماء القومي المغربي بها ودفاعه عنها باعتبارها قضية وجود وجزءاً من الواقع الذي يعيش فيه، وواقع اللغة في رأي القري، يعرف اختلالا واضحا، استدعى منه أن يلتفت إليه ويعبر عنه ويتخذ فيه موقفا واعيا أبرزه من خلال رؤيته الشعرية، خاصة وأن الاستعمار حاول هدم بنيات المجتمع واجتثاث ثقافته وحضارته، ونشر ثقافة ولغة بديلتين من أجل ضمان استمراره، وفي هذا الإطار ظهرت بالمغرب حركة إصلاحية، تصدت لأساليب المستعمر بشجاعة وجرأة ووعي تام بقضايا الوطن والأمة، مثلها مثقفون مغاربة، ناضلوا بأقلامهم متخذين الشعر وسيلة للتواصل مع المجتمع من أجل خلق نوع من الوعي بإشكالات الواقع ومفارقاته، واستنهاض الشعب وتحسيسه بخطورة الوضع وحثه على الوحدة واختيار طريق العلم، والتشبث باللغة العربية، والحفاظ عليها باعتبارها رمزا للقيم، التي تمنح الإنسان العربي هويته وأصالته، واللغة العربية، بذلك، لم تشكل قضية لـ"القري" وحده، بل كانت قضية وطن وأمة، يقول علال الفاسي:«فاللغة الدولية اللغة الموحدة بين الشعوب الإسلامية هي اللغة العربية، وعلى كل أمة أن تتعلم لغتها، وتحتفظ بثقافتها، ولكن إلى جانب ذلك يجب عليها أن تتعلم العربية على الأقل في جامعاتها وفي مساجدها وعلى علمائها أن يتعلموا اللغة العربية»(10). وإذا كان علال الفاسي يدعو إلى تعلم اللغة العربية -كما دعا إليها القري في قصيدته- فلأنه يُعدّها سبيلا لتحقيق وحدة إسلامية وجزءا لا يتجزأ من ثقافة الإسلام: «أدعو الذين يريدون السير إلى وحدة إسلامية أن يبذلوا كل المستطاع لنشر الثقافة العربية التي في نشرها نشر للثقافة الإسلامية»(11). وهو موقف لا يتعارض مع موقف العديد من الشعراء المغاربة، والعرب على السواء، إيمانا منهم بأن «أقوى رباط يوثق بين العرب ويجمع شتاتهم هو اللغة أو الوحدة اللغوية»(12)، وتفريطهم في هذا الوثاق هو سبب تشتتهم وضعفهم، وهذا ما أكده "القري" في الأبيات 5، 6، 7، 8. إن الإنسان المغربي أصبح يعاني ازدواجية لغوية؛ فهو يستخدم الفصحى في مواقف معينة وبصيغ تتفاوت بتفاوت درجة التربية والدراسة، ويحتفظ في الوقت نفسه باللهجة العامية في صيغها الشعبية والتي هي نتاج المجتمع يتداخل فيها ما هو محلي من لهجات مختلفة مع ما هو أجنبي من خلال تأثرها بلغة المستعمر، وهو وضع أصبحت فيه اللغة العربية بعيدة كل

البعد في أداء دورها التواصلي داخل المجتمع المغربي، وأصبحت لغة التواصل الحقيقية «كلاما لا يلحقه اشتقاق ولا يحظى بإعراب النحاة»(13) كما عبر عنه "القري" في قصيدته. إن نظرة الشاعر إلى اللغة لا تخرج عن النظرة السلفية التي تسترجع أمجاد السلف الصالح" وتعدّه النموذج الذي يجب أن يحتذى به، باعتبار اللغة العربية هي لغة العلم والمعرفة والبحث، وهي التي قادت المجتمع العربي في القديم إلى المجد والازدهار في مختلف العلوم والفنون (من البيت:37 إلى البيت:41) وفي هذا السياق، ينتقل القري بشكل ذكي إلى تقديم النصح والإرشاد والدعوة إلى استرداد الماضي واستنهاض الهمم للالتحاق بالركب الحضاري، إنه موقف صريح يستجلي بوضوح تام علاقة الشاعر المغربي، في النصف الأول من القرن الماضي بواقعه الاجتماعي من خلال ملامسة قضية اللغة التي تُعَدُّ الوعاء الذي تتشكل به وتحفظ فيه وتنتقل بوساطته أفكار الشعوب والمجتمعات. وما اللغة إلا قضية من بين القضايا والمشاكل الكثيرة التي كانت "تنخر" المجتمع المغربي، وكان دور الشاعر المغربي هو العمل على انتشال المجتمع منها، وهذا ما أكده عبد الله كنون، عندما أشار إلى أن الشعر «**جند نفسه بالدعوة إلى العمل لانتشال الأمة من وهدة السقوط وإحلالها محل العزة والكرامة اللائق بها**»(**14**).

بنية الزمن الشعري:

ينطلق الشاعر من زمن الحاضر، وهو فضاء زمني يؤطر "زمن الكتابة/الإبداع"، ويشكل للشاعر معاناة نفسية بسبب ما تعانيه اللغة العربية من إهمال وتقصير، إنها لحظة اللاتوزان، التي يسعى الشاعر إلى تداركها والخروج منها في زمن الحاضر المستشرف للمستقبل. فالماضي بالنسبة إليه هو لحظة التوازن وهو النموذج المثالي الذي يفتخر به ويسعى إلى استعادته. فالشاعر يتطلع إلى المستقبل من خلال استحضار النموذج القديم، والذي خصص له ستة وعشرين بيتا من القصيدة (53% من عدد أبيات القصيدة/ من البيت 16 إلى البيت 41)، ويمكن تمثيل هذا التداخل الزمني بالخطاطة التالية:



وقد وظف الشاعر، في المقطع الأول، أفعالا كثيرة (78فعلا) في زمن المضارع (تلاقي، تلفيهم، لا يدرون، تعين، يحظى، يلحقه، يرمون...) وهو مؤشر مباشر للدلالة على الحاضر/ الواقع، كما استعمل أفعالا

في الماضي الممتد في الحاضر ليعدد العوامل التي أسهمت في انحطاط اللغة العربية، موظفا ضمير الغائب "هم" ويقصد به أبناء المجتمع، ويحملهم مسؤولية الوضع الحالي للغة (ألقوك، خذلوك، نبذوك، ما قدروا، أصيبوا...).

وفي المقطع الثاني (بيت 16- بيت 41) نجد ذلك الحضور المكثف للأفعال الدالة على زمن الماضي المشرق للغة، ويصف فيه ما كان يكابده "الرجال" من أجل جمع اللغة والاعتناء بها (صحوا، ذاقوا، جابوا قطعوا، ساروا، باتوا، صدتهم، شاؤوا، اشتغلوا، بحثوا، بلغوا، جازوا...)، كما روى لنا أحداثا في الماضي باستعمال الزمن المضارع ليعطي للحدث أهميته ويكسبه الاستمرارية: (يلتمسون، يرووا، لا يألون، لا يأنون...)، أما المقطع الثالث، فقد كان التطلع إلا المستقبل حاضرا بقوة من خلال حضور أفعال في "الأمر" يرمي بها الشاعر إلى النصح والإرشاد: (استردوا، لا تتوقفوا...) موجها خطابا مباشرا إلى "بني وطنه" وهو إفصاح صريح - للمرة الأولى في القصيدة- عن المخاطب الذي يتوجه إليه الشاعر، بعد أن استعمل كثيرا ضمير الغائب "هم"، الشيء الذي يحفز على دراسة بنية الضمير في القصيدة نظرا لأهميته في الخطاب النصي.

بنية الضمير: يوجه الشاعر الخطاب إلى مخاطبين رئيسين في النص: **اللغة وأبناء وطنه.**

وإذا تأملنا البنيات الدلالية للنص، فإننا نجد المستهدف من خطاب النص هم أبناء الوطن الذين توجه إليهم بالنصح والإرشاد، لقد اختار الشاعر ضمير الغائب "هم" وكرره ثلاث مرات في بداية القصيدة لينسب إليهم كل ما حل باللغة العربية، ويصف حالهم بعد أن فرطوا فيها دون أن يشير إليهم مباشرة، وهو أسلوب ذكي استعان به الشاعر، غير أن ضمير الغائب "هم" في المقطع الثاني لم يعد يدل على بني وطنه، ولكنه أصبح يدل على "رجال ذكرى" فدوا اللغة بما لديهم من حياة، ويعود هذا الضمير على العرب القدماء الذين اجتهدوا في العناية باللغة العربية ووصلوا إلى العز والمجد.

ومن هنا نلمس تقابلا موضوعيا متميزا في القصيدة ينطلق من السبب إلى النتيجة ويحتكم لمنطق الأشياء:

هم	أبناء الوطن	←	التفريط في اللغة	←	الوهن الضعف التشبث
	#		#		
	العرب القدماء	←	الاهتمام باللغة	←	المجد العزة القوة

لكن الشاعر يعود في المقطع الأخير، ليخاطب أبناء الوطن ويرسم لهم الطريق السليم لاسترجاع المجد والعز والكرامة عن طريق طلب العلم والاجتهاد واستغلال الإمكانيات المتاحة كالمطبعة والكتب وغيرها...

أبناء الوطن ← الاجتهاد، طلب العلم، الاهتمام باللغة ← المجد التقدم الازدهار

وهكذا نلحظ تنوعا واضحا على مستوى الخطاب واستعمال الضمائر، الشيء الذي يغني القصيدة من الناحية الدلالية والفنية.

المعجم الشعري: وهذا التنوع نلمسه كذلك على مستوى المعجم المهيمن على النص حيث نجد موضوع اللغة حاضرا بقوة: قول ـ تصريف ـ اللغات ـ كلام ـ اشتقاق ـ إعراب ـ النحاة ـ أخبارا صحاحا ـ انتقاء ـ اكتئاب ـ رواة ـ لإيجاز ـ بليغ ـ إسهاب ـ فصيح ـ علم ـ أبحاث ـ لغو ـ المطابع ـ كتب ـ اللغى...

وهو بذلك يرتبط بثيمتين أساسيتين: القوة والضعف.

الضعف: ناقصين ـ فاقدين ـ سخاف ـ دعاوي كاذبات ـ خاسر ـ ندام شحات ـ هدر حتات ـ لا يدرون ـ تلفيهم ـ عي ـ فه أصيبوا ـ داء ـ فتاتيتهم ـ شتات...

القوة: جدوا ـ خالد ـ حازوا ـ ثناء ـ قداة ـ بلغوا ـ مجد ـ عظيم ـ دهاة ـ علم صحيح ـ معجزات ـ باهرات ـ أجل قوم ـ جهد ـ حسن اكتتاب ـ جهابذة ـ تقات ـ عزم ـ صخوا ـ موثوق الحصاة ـ إقبال ـ عز ـ المكرمات ـ أعز ـ أحب...

يهيمن معجم اللغة على القصيدة، وهذا شيء طبيعي ما دامت هي المحور الأساس لخطاب النص، وترتبط ثيمة القوة والعز بحال اللغة في القديم بينما ترتبط ثيمة الضعف بواقع اللغة الحالي. إن الشاعر بهذا المعنى، ينتقد الواقع الكائن ويتطلع إلى ما ينبغي أن يكون على ضوء ما كان سائدا من قبل (النموذج القديم).

الترابط النصي: يؤدي الترابط النصي دورا مهما في التئام وائتلاف جسد النص وانسجام مضامينه بشكل يجعل صعوبة في الانتقال بين مكوناته وثيماته، إنه وسيلة من وسائل دعم الموضوع الواحد في القصيدة الشعرية، لذلك نجد أنواعا كثيرة من وسائل الربط تتكامل لتحقق الوحدة الدلالية للنص، من خلال ترتيب الجمل ومعانيها بتوظيف روابط أهمها "الواو" الذي تكرر 57 مرة، وقد جاء، في أغلب الأحيان، لعطف كلمة على أخرى أو جملة أو مقطع على آخر، أو وظيفة نحوية على أخرى... وقد حضر الواو على رأس الأبيات 32 مرة، وهي ظاهرة لافتة للانتباه تعكس اعتماد الشاعر على الواو كرابط أساس بين الأبيات وبين شطري البيت (الصدر والعجز) حيث تكرر 21 مرة على رأس الإعجاز، مما يعطي للقصيدة شكلا انسيابيا يفقد البيت الشعري استقلاله الموضوعي ويجعله مندمجا داخل النسق الدلالي العام للنص، كما كان لحضور حرف "الفاء"، كوسيلة ربط تفيد العطف أو الاستئناف (بيت 9- 32- 43- 45- 48 – 49...) دور مهم في تناسق مكونات النص، إضافة إلى أدوات الشرط (بيت36- 33- 34...) وحرف الجر "من" الذي اطرد في البيتين 21 و22، ليفيد ابتداء الغاية والإعلان عن القصد، وليفيد

التبعيض في الأبيات (1، 4، 6، 48، 28) كما جاء مقترنا باسم التفضيل في البيتين(14 و15). وقد ساهمت هذه الأدوات في الترابط الداخلي بين الجمل الشعرية و"التوالد الدلاليّ داخل النص، وهو حسب هذا المعطى يشكل وحدة متكاملة تربطه شبكة من الصلات والعلائق لا يمكن رصدها بشكل كلي، وإنما محاولتنا لرصد هذه الظاهرة وتفكيكها كان الهدف منها هو إبراز قدرة الشاعر على "التوليف" بين عناصر المتن الشعري وإخراج التجربة الشعرية في شكل متناسق ومتكامل يصعب معه التجزيء والتقسيم، وهذا مؤشر على وحدة العمل الفني وكلية التجربة الشعرية؛ فنسقية النص تجعل كل عناصره (لغة، إيقاع، موضوعات، صور فنية...) تسير في اتجاه واحد، ويربطها خيط واحد يعطي للخطاب الشعري ملمحا موحدا.

اللغة الشعرية: اللغة هي الوعاء الذي يصب فيه الشعر، لكنها ليست كتلا متراصة من الحروف والكلمات الجامدة، بل تحمل في نفسها حيوية وقدرة عالية على الإيحاء.. فاللغة الشعرية تختلف عن الكلام المعتاد «بخرقه ومحاولة الصعود بإمكانياتها إلى أعلى درجات التفجير وطبقات الانزياح، بخلق علاقات بين مكونات هذا الكلام مما يعطيها سمة الفن وملمح الجمال»(15). من هنا يتأسس السؤال التالي: هل لغة القصيدة ارتقت إلى أعلى مستويات "الشعرية" بمواصفاتها التي ذكرناها سابقا، أم أن الواقع التاريخي والاجتماعي فرض على الشاعر أن يقدم رؤيته الشعرية بأسلوب ينحو منحى تقريريا مباشرا ويبتعد عن التصنع والتكلف؟ قد يكون الاقتراح الأخير هو الأقرب إلى الصواب، فلغة النص لا تميل نحو الغموض، بعيدة عن التكلف، سهلة وخالية من الكلمات الجزلة، تميل إلى التقريرية مع نبرة خطابية فخمة، وهي سمات طبعت لغة الشعر المغربي في هذه المرحلة، وهذا ما ذهب إليه عبد الله كنون في حديثه عن الشعر المغربي في هذه المرحلة، حيث لاحظ «**أنه من الناحية اللفظية قد جنح إلى السهولة، وأخذ سبيل البساطة، فلا غموض في كلمة ولا إبهام في تعبير، حتى بلغ الأمر ببعض الشعراء إلى الإجحاف بحق الصياغة الفنية أحيانا، وليس ذلك من ضعف المادة اللغوية، وإنما هو تمثل لروح العصر في السماحة والتيسير**»(**16**)، فلغة النص واضحة وغير مستعصية على الفهم والإدراك، وهذا لا ينقص من قيمتها الفنية التي ترقى بالنص إلى مستوى الشعرية، فالشاعر منذ بداية النص خاطب "اللغة" ومنحها صفات إنسانية، مما جعل لغة النص ترقى إلى مستوى الشعرية وتنزاح عن الكلام المعتاد ودلالاته المباشرة، وتميل إلى الإيحاء دون الوقوع في الغموض واللبس.

الصورة الشعرية: تُعدُّ الصورة الشعرية من أهم المرتكزات التي يرتكز عليها الخطاب الشعري، يستعين بها الشاعر لنقل التجربة وتوضيح المعنى وتقديمه للمتلقي في طبق فني رائع يخرق حدود اللغة والزمان والمكان ويوسع أفق انتظار المتلقي ويكسر

حدود عالمه الضيق ويجعله منفتحا على أبعاد الخطاب النفسية والاجتماعية وغيرها من الدلالات التي «**تتلقاها النفس مثارة مشوقة، بما تحمله من أحاسيس الشاعر ودفقات إبداعه»(17).**

وقد اعتمدت الصورة عند "القري" من خلال هذه القصيدة، على التشبيه والمجاز والاستعارة، غير أن أهم ملاحظة نستشفها هي حضور ظاهرة التشخيص/ الأنسنة من خلال منح اللغة العربية صفات إنسانية حيث جعل لها روحا وحياة وقلبا يحس بالظلم (طبعت على أناة وظلم - ما تلاقي من أذاة...)، بل ألبسها الشاعر، في مقاطع أخرى، صفات الاحترام والتقدير إلى درجة التقديس ليسرح بخيال المتلقي ويثير فيه الإحساس بتأنيب الضمير والعطف على اللغة العربية، كما وظف الشاعر صوراً فنية مختلفة تعتمد على التشبيه والاستعارة خاصة في البيت 14 و15 حيث جعل اللغة أحب من ذل الفتاة، وأعز من سعد المؤاة، موظفا صيغة التفضيل في شكل مقارنة وتقابل غريب يبين مدى حب العرب القدماء للغة واعتزازهم بها.

كما نجد الشاعر يبدع في تصوير(18) قدرة الإنسان العربي في الفصاحة والشرح والتبيين عندما يقارنه بدقة المصور في تصويره للفتاة: (اللغة أحب من ذل الفتاة/ أعز من سعد المؤاة) وهي صورة يستقيها من نظرة الإنسان المغربي/ العربي للفتاة ذات الحسن والجمال ومدى التقدير والحب الذي تلاقيه من طرف الرجال. كما نزع الشاعر إلى توظيف أساليب الاستفهام الاستنكاري (أبيات 25، 26، 44...) والنهي والنفي في محاولة للخروج من رتابة الأسلوب الخبري وتوظيف الأسلوب الإنشائي لشد انتباه المتلقي وتنويع أساليب الخطاب، - مما يضفي على النص إضافة إلى الصورة الفنية- طابعا جماليا متميزا.

بنية الإيقاع في القصيدة: تُعدُّ القصيدة بنية متكاملة ينصهر فيها الشكل والمضمون، إذ لا يمكن الفصل بينهما، ودراستنا لبنية الإيقاع منفصلة إنما هو إجراء منهجي مؤقت يهدف إلى ملامسة الجوانب الإيقاعية والفنية والجمالية التي يصعب القبض عليها داخل بنية الدلالة. "**وإذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري، إذْ لا يمكن أن يقدم نفسه دون بنية إيقاعية لها ثوابتها، فإن (الإيقاع) يتبع مبدئيا حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزا"(19)**، فحركية القصيدة إذن، هي التي تقوم بصياغة شكل الإيقاع وتحدد مساراته.

وتعتمد القصيدة التي بين أيدينا، في بنائها الفضائي، على نظام الشطرين، وهو بناء عمودي لا يخرج في شكله العام، عن بنية القصيدة العربية القديمة، وتخضع كذلك لأحد البحور الخليلية وهو البحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن x 2)، ويشكل الوزن الأساس الآلي للبيت الشعري لأنه يعتمد على تكرار صيغ معينة، ففي البحر الوافر تتكرر صيغة "مفاعلتن" أربع

مرات، و"فعولن" مرتين على شكل متوالية منسجمة نغميا، تشكل تنظيما إيقاعيا منسجما، فالوزن إذن هو وعاء مشكل من صيغ صوتية منتظمة، تستوعب التجربة الشعرية، وهذه الأخيرة هي التي تختار نوع الوزن الذي يتلاءم مع طبيعتها وخصائصها، فاختيار الشاعر لبحر الوافر لم يكن اعتباطيا، ولكن لأنه يتلاءم مع طبيعة خطابه الشعري ويستوعب "زفرته" على اللغة، وهو بحر يتميز بكثرة حركاته (13 حركة في كل بيت مقابل 6 سكنات منها 3 مد)، وهي صفة تطبع النص بالحركية والتطور، فالشاعر يحكي لنا حال اللغة العربية في القديم، وتنقل العلماء من مكان لآخر من أجل جمعها وتدوينها، بعد أن وصف لنا الوضع الذي آلت إليه، وهو بذلك يرصد حركية اللغة العربية وتطورها عبر الزمن، ينطلق من الحاضر ليغوص في الماضي ثم يتطلع إلى المستقبل. فالقصيدة تداخل في الأزمنة وسيرورة من التطور، وهي خاصية وفرتها بنية الوزن، وقد ساعدته بين الحين والآخر، حروف المد على خلق مساحات صوتية للتعبير عن آهاته وتحسره على حال اللغة العربية [خذلوك - - - • - ، تلاقي: - - • - نبذوك: - - - • -]. فحركات الوزن وسكناته تتماهى في انسجام تام مع حركة المعنى، وهذا يبين بوضوح التحام فضاء الوزن و"الفضاء الدلالي" في النص بمعطياته النفسية و"الخارجية".

وقد ساهمت القافية بدورها في إغناء البنية الإيقاعية للقصيدة، واتساق نغمها العام: والقافية «مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا، يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»(20) فإذا كان "الأخفش" عَدَّها آخر كلمة في البيت فإن الخليل بن أحمد حددها بين «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما»، (21) وحسب هذا التعريف فإن القافية في القصيدة نادرا ما جاءت كلمة مستقلة (نات: في البيت 32) وشغلت في القصيدة كلها -باستثناء البيت الثاني والثلاثين- مقاطع من كلمات آخر البيت (أ[ذاة] – مـ[ـلؤاتي] – بـ[ـلتاتي]...). وهي قافية متواترة ومطلقة. وما ميز القصيدة كذلك هو احتواؤها على حرف روي (التاء) مهموس قبله ألف التأسيس، وهي كلها فواصل موسيقية تتردد في آخر بيت -كما ترددت في آخر صدر البيت الأول، يتوقعها السامع وينتظر ترددها في فترات زمنية منتظمة، فالقافية بما تملكه من تعادلات صوتية، تعطي للقصيدة «**بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني»(22).**

وهذا التناسق لا تحققه القافية وحدها، بل تغنيه المتتاليات الداخلية للنص من أصوات ونبر وتنغيم وإيقاعات مختلفة، تشكل مجتمعة "إيقاعا" موسيقيا موازيا للبنى الدلالية، وبالرجوع إلى القصيدة، يصادفنا تشاكل صوتي يقوم على توالي أصوات موحدة المخارج والصفات أو متقاربة

فيما بينها، مشكلة تواترا موسيقيا يساهم في الانسجام الداخلي للنص، حيث يتكرر حرف الدال والذال 5 مرات في البيت الثاني، وحرفي القاف والعين 5 مرات في البيت الثالث وحرف الفاء 5 مرات في البيت الرابع، أمثلة على سبيل الاستشهاد لا الحصر، لأن النص غني بالتراكمات الصوتية:

بيت(2):

هم خذلوك خذلان العداة

ذ – ذ – د

وهم نبذوك نبذا كالنواة

ذ – ذ

كما تكرر حرف السين والصاد 6 مرات في البيت 47.

ولستم ناقصين سوى اجتهاد

س– ص– س

ولستم فاقدين سوى حصاة

س – س - ص

كما نسجل تشاكلا صوتيا في البيتين 14 و15 من خلال تردد متواليات من الأصوات تساهم في ترابط البيتين وإضفاء موسيقى خاصة تسهم في إغناء الإيقاع الموسيقي للنص:

بيت 14:

ذ – ض – ل – م – ي ك – أ – م – د – ة

بيت 15:

ذ – ض – ل – م – ي ك – أ – م – د – ة

إن هذا التراكم المنظم للأصوات يساهم في إحداث توازن موسيقي يغنيه تشاكل كلي على مستوى الألفاظ (ذهبت – ضحية – الجهل) أو جزئي من خلال الاشتراك في الصيغة الصرفية (المردي/ المعمي، أعز/ أحب، ذل/ سعد...). كما لجأ الشاعر إلى "التكرار" لدوافع نفسية وأخرى فنية: «**فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر فاعلية من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن تم يأتي التكرار لتميزه بالأداء**»**(23)**. وقد أدى التكرار وظائف متعددة في القصيدة من بينها التأكيد على الشيء وتقريره كما في المثال الأبيات 7و 8 و 6:

وتلفيهم وهم عيٌّ وفُهٌّ

أصيبوا إذ رموك بذا السكات

وتلفيهم على حال أصيبوا

بداء قاتل مُعْيٍ ثبات

وتلفيهم وكأنهم ضباب

وكانوا قبل أهدى من قطاة

كما كرر الشاعر جملة بأكملها في البيتين 14 و15:

ذهبت ضحية الجهل المردي

وكنت أحب من دل الفتاة

ذهبـت ضـحية الجهـل المعمـي

وكنت أعـز مـن سـعد مـؤاتي

إن الشـاعر، مـن خـلال هـذين البيـتين يعيـد الفكـرة بالألفـاظ نفسـها مـع بعـض التغيير في الجـزء الثاني مـن البيـتين، وهـذه القراءة "التكرارية" تتجاوز استقلالية البيت وتجعلنـا ننظـر إلى الـنص نظـرة كليـة متلاحمة الأجزاء وذات بنـاء نسيجي موحد، ونظام شمولي متكامل.

لقـد ظـل الشـعر المغربـي طـوال الفـترة الحديثـة والمعاصـرة مرتبطـا بواقعـه، معـبرا عنه، منطلقا منه ومفضيا إليه، متمثلا لـروح العصـر في لغتـه وإيقاعاتـه وصـوره وقضـاياه، وتائية القري "شـهادة" علـى قضـية مـن قضـايا الواقـع المغربي والعربي بشـكل عـام، تحمـل توجهـا إصـلاحيا نابعـا مـن إحسـاس الشـاعر العميـق بلوعـة وأسـى وحـزن علـى مـا آل إليـه واقـع اللغـة العربيـة، فالشـاعر لم يكتـب لذاتـه فقـط، وإنمـا كتـب "للمجتمـع"، و"للـوطن" و"للأمـة"، مراعيـا كـل العلاقـات الممكنة بين الأنا والآخر، ومستدعيا وسـائل مختلفـة ـــ فنيـة وموضـوعاتية ـــ للتـأثير في المتلقـي، مـن أجـل تقـويم سـلوكه وتغـيير نظرته السلبية إلى عناصـر الوجـود الكامنـة وراء تـردي الوضـع الاجتمـاعي والاقتصـادي والسياسـي، وهـو بـذلك يصـلح ثقبـا مـن بـين الثقـوب الكـثيرة الـتي أحـدثها رصـاص المستعمر في جسد المجتمع والأمة، وسـاهمت في توسعها براثن الجهل والتخلف الذي كـان ينخـر المجتمـع المغربـي، ولتحقيـق هـذه الغايـة جـاءت لغـة الـنص سـهلة وأسـلوبه واضـحاً لا غموض فيه وصـوره مستوحاة مـن الواقـع، لا يجد القارئ صعوبة في فهم معانيها لكنها لا تخلـو مـن جمالية وقـدرة علـى التصـوير، وفي مقابل ذلك نجد الشاعر محافظا على أصول القصـيدة العربيـة مـن حيـث الالتـزام بنظـام الشـطرين ووحـدة القافيـة، وغيرهـا مـن الظـواهر الإيقاعيـة والتركيبيـة، وهـو مـا يجعل النص لا يبتعد كثيرا عن تيـار البعث والإحيـاء الـذي ظهـر بالمشـرق العربـي مـع البارودي وشوقي وغيرهم من الشعراء الـذين أرادوا للقصـيدة أن تسـتعيد بريقهـا ومجـدها مـن خـلال العـودة إلى القصـيدة العربيـة القديمـة والاقتـداء بروادهـا، لكـن أسـلوب النص ولغتـه وارتباطـه بـالواقع والتعبير عنـه، يجعلنـا نلمـس بعـض ملامـح التجديـد في "القصيدة العربية بالمغرب الأقصى".

زفرة على اللغة

رويـدكِ قـد طُبعْـتِ علـى أنـاةِ
وظلْــمٌ مــا تلاقــي مــن أذاةِ

هــمُ خــذلوكِ خــذلانَ العُــداة
وهــم نبــذوك نبــذًا كــالنواة

وهــم ألقَــوك في قــبرٍ عميــقٍ
وهــالوا التّــرب فوقـك بالغَـداة

وولّــوْا غــيرَ ملتفــتين خلفًــا
مخافــةَ أن تَفيقــي مــن سُــبات

وإن تَحْيَــيْ فتــأتيهم جلوسًــا
ومـا قَـدِروا علـى جمـع الشَّـتات

وتُلْفـــيهم كـــأنهمُ ضـــبابٌ وكنت عشيقة لرجال ذكرى

وكـانوا قبـلُ أهـدَى مـن قَطـاة فـدوك بمـا لـديهم مـن حيـاة

وتلفـــيهم وهـــم عِـــيٌّ وفُـــةٌ وضـحوا في سـبيلك كـل غـال

أُصيبوا إذ رمَوْك بذا السُّكات ولـو ذاقـوا عليـك أذى المـوات

وتلفـيهم علـى حـالٍ أصـيبوا وجـابوا أثـرك البلـدان روم الــ

بـــداءٍ قاتـــل مُعْـــيٍ ثبـــات حصول على رضاك على حماة

فـــلا يـــدرون تلفيقًـــا لقـــولٍ وكم قطعوا السباسب والفيافي

ولا يـــدرون تصـــريفَ اللّغـــات وســاروا مــن فــلاة إلى فــلاة

ولست تَعِين منهم من كلامٍ ومـــن بلـــد الى بلـــد لأخـــرى

سوى هَذَرٍ لهم وسوَى حتات ومـــن أرض إلى أرض مـــوات

كـلام لـيس يلحقـهُ اشْـتقاق وكم شدوا الرحال إليك عزما

ولا يحظـــى بـــإِعراب النُّحـــاة وجــاؤوا مــن بــلاد شاســعات

رمـــوكِ بمهْمـــهٍ نـــاءٍ بعيـــدٍ وأضـنوا قـب أفـراس جيـاد

كمـا يرمـون شـرًّا في حَـرَاة وكم ضربوا بأكباد البخاتي

وقـد عـادوا بصـفقةِ خاسـرٍلا وكم سهدوا وما ذاقوا مناما

هـــدوا وبحـــال نـــدَّامٍ شمـــات وكـم بـاتوا جياعـا في فـلاة

ذهبـت ضـحية الجهـل المـردي وكم وقفت لهم عقبات خوف

وكنـت أحـب مـن دل الفتـاة علـى طريـق خلايـا مهلكـات

ذهبـت ضـحية الجهـل المعمـي ومـا صـدتهم عـن قصـدهم لـو

وكنـت أعـز مـن سـعد مـؤاتي يكـون لهـا حتـوف الموبقـات

مضـى لـك عصـر إقبـال وعـز ليلتمســوك بــين ســراة قــوم

صـــعدت بـــه لأوج المكرمـــات مــن العــرب المرصــفة اللغــات

اتخـذت لـك المسـارح في صـدور ويـرووا فيـك أخبـارا صـحاحا

رعت لـك عهـدا موثـوق الحصـاة عـن القـوم الجهابـدة الثقـات

ولا يــألون جهــدا في انتقــاء
ولا يـأنون في حســن اكتتــات
ويأخــذ جلــة عــن جلــة عــن
رواة عـــــن رواة عـــــن رواة
فكــانوا في العلــوم أجـل قــوم
وكــانوا في المعــارف خـير نــات
إذا شــــاؤوا فإيجــــاز بليـــغ
يخلــد حكمــة عنــد الســراة
وإن شــاؤوا فإســهاب فصــيح
يــبين عــن ســرائر خافيــات
يمثــــل مــــا يبينــــه عيانــــا
كتمثيــــل المصــــور للفتــــاة
إذا وقفــوا مواقــف مدهشــات
أتــوا بــالمعجزات البــاهرات
وذلــك عــن تشــبعهم بعلــم
صحيح لا الــدعاوي الكاذبــات
ومــا اشــتغلوا بأبحــاث ســخاف
ومــا بحثــوا للغــو عــن نكــات
وقــد بلغــوا الى مجــد عظــيم
وكــانوا في العلــوم مــن الــدهاة
وجــازوا في زمــانهم رضــاءا
مــن أهــل العلــم والعمــل الفــداة
وأثنــى النــاس بعــدهم علــيكم
ثنــاءا خالــدا في الــذاكرات
بني وطني استردوا ما مضى من
علــوم في الصــنائع واللغــاة
فــإن العلـم أضـحى اليـوم سـهلا
تعاطيــه علــيكم يالــداتي
ألم تــروا المطــابع أتحفتنــا
بهــاذي الكتــب جامعــة الشــتات
فجدوا في اللغى ودعوا التراخـي
فــلا تتوقفــون علــى أداة

هوامش:

1ـ عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط4، 1984، دار الثقافة، البيضاء، ص:18
2ـ نفسه، ص:18
3ـ نفسه، ص: 28
4ـ نفسه، ص: 29
5ـ عباس الجراري: تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب (من 1830- 1990)، ط1، 1997، منشورات النادي الجراري، الرباط، ص:195
6ـ المرجع نفسه، ص، 195.
7ـ المرجع نفسه، ص، 195.
8ـ عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، الدار البيضاء، عيون المقالات، 1989، ص، 171.
9ـ جمال الدين الأفغاني: مجلة الوحدة، ع33- 34، يونيو – يوليوز 1987، ص، 118.

10ـ علال الفاسي: نحو وحدة إسلامية، ط1، 1987، ص، 30

11ـ المرجع نفسه، ص، 31.

12ـ إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، القاهرة، 1970، ص، 282.

13ـ محمد القري، "زفرة على اللغة" (قصيدته).

14ـ عبد الله كنون أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط4، 1984، ص151.

15ــ عباس الجراري: تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب (1930- 1990) منشورات النادي الجيراري، ط1،1997 الرباط، ص، 473

16ــ عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط4، 1984، ص، 64.

17ــ عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب (1930- 1990)، ص، 509.

18ـ البيت 35 من القصيدة.

19ـ إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط12، 1981، بيروت، ص 54 .

20ـ رشيد العبدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، 1986، بغداد، ص، 207.

21ـ مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، ط2، 1984، بيروت، ص، 282.

22ـ أدونيس، الشعرية العربية، ط1، 1985، ص، 13 (د.م).

23ـ مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص، 172.

لائحة المصادر والمراجع

- عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب (1930- 1990)، ط1، 1997، منشورات النادي الجراري، الرباط.
- عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث ط4، 1984
- محمد بن العباس القباج: الأدب العربي في المغرب الأقصى، المكتبة المغربية، الرباط، ط1
- إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، القاهرة، 1970
- أدونيس، الشعرية العربية، ط1، 1985، ص، 13 (د.م).
- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط12، 1981، بيروت
- عبد الله كنون أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط4، 1984
- علال الفاسي: نحو وحدة إسلامية، ط1، 1987
- شعيب أوعزوز: اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة (1917- 1991)، ط1، 2004، الرباط.
- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف، 1998، القاهرة
- مجدي وهبة: معجم المطلحات العربية في اللغة والآداب، ط2، 1984، بيروت
- لسان العرب، ابن منظور، ج 4
- رشيد العبدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، 1986، بغداد
- جمال الدين الأفغاني: مجلة الوحدة، ع33- 34، يونيو – يوليوز 1987

❑❑

دراسات..

علم النفس الثقافي وتياراته الثلاثة

"دراسة نقدية"

□ يونس صالح

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد نقاط القوة والضعف في التيارات الثلاثة التي تسود حقل علم النفس الثقافي، أي "نظرية العمل"، و"التيار الرمزي"، و"التيار الفردي". تفسر "نظرية العمل" النفس البشرية من خلال النشاطات الثقافية العملية، ويفسر "التيار الرمزي" النفس البشرية من خلال الرموز والتصورات الجماعية، ويؤكد "التيار الفردي"، من ناحية أخرى، على الدور الذي يقوم به الفرد في بناء الوظائف النفسية من الرموز والمنتجات الجماعية. وتهدف هذه الدراسة من تحديد لنقاط القوة والضعف في هذه التيارات إلى إلقاء الضوء على العناصر التي يمكن استخدامها في صنع إطار متماسك لعلم النفس الثقافي.

التيار الرمزي:

يعرف هذا التيار السائد في علم النفس الثقافي "الثقافة" على أنها الرموز، والتصورات، والمعاني، والمصطلحات اللغوية المشتركة، وهي أشياء يتم إنتاجها من قبل المجتمع، بمعنى أن الأفراد يقومون سوياً بالاشتراك في إنتاجها. ويرى هذا التيار أن الرموز التي تنتجها الثقافة هي التي تشكل الظواهر النفسية، وتؤدي هذه الرموز عملها هذا عن طريق تسمية وتصنيف المعلومات وتوجيه الاستجابات في طرق معينة.

ويذهب هذا التيار إلى أن تفسيرنا لأي عمل هو الذي يحدد رد فعلنا تجاه هذا العمل. مثال على ذلك نحن نشعر بالغضب إذا قام شخص بعمل المقصود به إيذاءنا مع أننا لا نشعر بالغضب تجاه العمل نفسه إذا أدركنا أن الشخص الذي قام به لم يكن يقصد إيذاءنا. ويؤدي هذا التفسير المختلف للعمل، إذاً، أي أنه غير مقصود، إلى الصفح والغفران. ويعد شويدر من أبرز الشخصيات في حقل التيار الرمزي. إنه يعرف الثقافة على أنها الواقع كما تحدده القيم (الأهداف المرغوبة)

والعقائـد. كمـا تظهـر هـذه العقائـد في الممارسـة، وإن كانـت الممارسـة لا تحكمهـا. ويعطـي شـويدر مثـالاً علـى هـذا التعريـف في نقاشـه لترتيبـات النـوم لأعضـاء الأسـرة في المجتمعـات المختلفـةِ، وهـو يـذهب إلى أن ترتيبـات النـوم هـي مـن نتـاج التصـورات الأخلاقيـة، ويقـرر أن الممارسـة (أي النـوم) هـي تعبير عما يفضله النـاس وليست منتجاً ثانوياً مـن نتـاج تحكـم المـوارد. ولا يعتقـد شـويدر أن العوامـل الماديـة لهـا أثـر علـى ترتيبـات النـوم. ويفسـر هـذه الترتيبـات علـى أنهـا نتيجـة المعتقـدات الأخلاقيـة ومـا يفضلـه النـاس. مـن كل ذلك، يمكـن أن نرى أن أبرز نقاط القوة في هذا التيار هي:

1 ـ إنـه يقـدم وصـفاً محـدداً للثقافـة، فالثقافـة لديـه هـي رمـوز أو تصـورات جماعية لها محتوى محدد.

2 ـ يفسـر كيـف تـدخل الثقافـة نفوسـنا وتنظم الظواهر النفسية.

وهنـاك نقـاط ضـعف في التيـار الرمـزي، أبرزها **نظرية العقلية البحتة للثقافة**: إن الثقافة في هذا التيـار هـي رمـوز، وتصـورات، ومعـان، ويتم النظر إليها جميعاً على أنها تملك حياتها الخاصـة، بعيـداً عـن أي اعتبـارات ماديـة أو مؤسسـاتية. إنهـا لا تظهـر الأحـوال الـتي يعيش النـاس في ظروفهـا والطـرق الـتي يعـاملون بهـا والحقـوق الموجـودة لـديهم، أو غـير الموجـودة، ومسـتوى معيشـتهم، والفـرص التعليميـة، والثقافية، والمهنية، والقوانين والسياسات التي قـد تحكـم سـلوكهم، ومنتجـات مثـل الكتب، والتكنولوجيا، والمساكن، وتوزيع السـلطة السياسـية والاقتصـادية بـين الأفـراد والذي يـؤثر علـى حيـاة النـاس. يوجد ميل عند هـذا التيـار لتصـوير الظـواهر الاجتماعيـة علـى أنهـا عقليـة وشخصـية ولـيس علـى أنهـا نتـاج ظروف وأنشطة اجتماعية.

وفي الحـالات النـادرة عنـدما يشـير أتبـاع التيـار الرمـزي إلى البنيـة الاجتماعيـة، والظروف، والسياسة، والسلطة، والسيطرة، يتم التعامل معها بسطحية، من دون اعتبـار لها على أرض الواقع، ومن دون اعتبـار أثرهـا علـى الوظائف النفسية. هناك نقطة ضعف أخرى في التيـار الرمـزي هـي أنـه **لا يحـدد العمليـة الـتي يستخدمها الناس لبناء الرموز**. فعلى الرغم من تصـريحهم أن الرمـوز ليسـت طبيعيـة وإنمـا تم بناؤهـا اجتماعيـاً، فـإن عمليـة الاختراع هـذه لا يشـار إليهـا. وتظهـر الرمـوز علـى أن بنـاءهـا تم اعتباطاً ودون قيـود. وتم تجاهـل أصـول الرمـوز والقيود على تكوينها. بالإضافة إلى ذلـك فإنـه لم يتم أخذ العمليات النفسية والاجتماعية التي تـؤدي إلى تغـيير الرمـوز في الاعتبـار. وهنـاك نقطـة ضـعف أخـرى هـي أن **التوكيـد علـى الرموز المشتركة يتضمن أن بناءها وقبولها يتم مـن قبـل كـل أفـراد المجتمـع**. لا يوجد اهتمـام حقيقي بتنوع الثقافـة (راتنـر 1997 ـ مـن أجـل عـرض أطـول حـول نقـاط القـوة والضـعف في التيار الرمزي).

نظرية العمل:

هنـاك تيـار آخـر في علـم الـنفس الثقـافي يعـرف باسـم نظريـة العمـل. يـذهب أنصـار هـذه النظرية إلى أن الظواهر النفسية تتكـون عنـد دخـول الأفـراد في أعمـال اجتماعيـة. والنشـاط العملي الاجتماعي هو المؤثر الثقافي الأساسـي علـى الـنفس البشـرية. إن أبـرز أنصـار هـذه النظرية هم علمـاء الـنفس الـروس والألمان مثل

زابوروجتس وزينشنكو وجالبرين وغيرهم. يسعى أنصار نظرية العمل إلى تصحيح إهمال النشاط المنظم الحقيقي (بما في ذلك نتائج هذا النشاط المتمثلة في الظروف الاجتماعية، والأنظمة الاجتماعية).

إن فيجوتسكي يشير إلى أن التفكير ينبع من الطبيعة الموضوعية للتنظيمات الاجتماعية، ويؤكد على أن المؤسسات الاجتماعية والتقاليد السياسية الراسخة تقوم بخلق طرق رد الفعل وطرق الحس التي ترغمنا على تصنيف الأشياء والعناصر، والقيم بشكل معين، والحفاظ على استمرار هذه الطرق. فكل عملية اقتصادية ناجحة، بكل ما تشمله من طرق معقدة في تقسيم العمل والتكيف مع العمل، والمواد، والأدوات، هي تنظيم موضوعي. والقول إن الفكر لعب دوراً في نشأة وتطور مثل هذه المؤسسات، ويستمر في لعب دور في الاستخدام الحكيم لها شيء، والقول إن هذه المؤسسات فكر خالص، أو إنها نتاج الفكر شيء آخر. إن القوة الدافعة التي تحدد بداية النمو الإدراكي لا توجد داخل المراهق، وإنما خارجه. إن الأعمال التي تتطلبها البيئة الاجتماعية من المراهق كما يؤكد فيجوتسكي، أي الأعمال المرتبطة بدخوله الحياة الثقافية والمهنية والاجتماعية لعام الراشدين - هي عامل وظيفي أساسي في تكوين المفاهيم (يجوتسكي ـ موسكو ـ 1997).

ويذهب أنصار نظرية العمل إلى أن أنشطة مثل العلم والتعليم والفن والكتابة والقراءة، تولد أنواعاً بعينها من الظواهر النفسية، مثال على ذلك، يدفع الحوار إلى التفكير (فيجوتسكي ـ موسكو ـ 1997).

لا يعبر العمل عن خصائص إدراكية طبيعية أو عاطفية أو شخصية للفرد. على العكس من ذلك، تولد الأنشطة الفنية والأدبية والعلمية والتعليمية غيرها وظائف نفسية (فيجوتسكي ـ موسكو ـ 1997). إن الظواهر النفسية لا تكتسب إذاً عن طريق التقليد، وإنما عن طريق المشاركة في أنشطة الحياة المتعددة. أخيراً يحدد العمل المجالات الاجتماعية التي تظهر فيها ظواهر نفسية بعينها، فضلاً عن خصائص هذه الظواهر. ويستخدم الأفراد عندما يذهبون إلى المدرسة أنواعاً من التفكير المنطقي والرياضي تختلف عن أنواع التفكير التي يستخدمونها عندما يذهبون إلى السوق أو إلى الملاعب.

تستخدم نظرية العمل أحسن استخدام لإلقاء الضوء على الطبيعة الاجتماعية للعمل. وقد أشار فيجوتسكي إلى أنه "يجب أن نكون تاريخيين بدرجة عالية من العمق، ويجب أن نقدم سلوك الإنسان في علاقته بالموقف الطبقي في اللحظة موضوع الدراسة"، وأشار أيضاً إلى أن "كل حقبة تاريخية لها نظامها التعليمي يتطابق باستمرار مع تلك البنيات الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع التي حددت تاريخ الحقبة" (فيجوتسكي ـ موسكو ـ 1997).

لكن وعلى الرغم من أن علماء نظرية العمل، يعلمون أن العمل له خصائص اجتماعية معينة، فإنهم كثيراً ما يغفلون عن تحليل الطريقة التي تحتوي بها هذه الخصائص الاجتماعية على خصائص نفسية. ويقومون بدلاً من ذلك، بمعاملة العمل على أنه يشمل خصائص ذاتية عامة. كما يتم تصوير القراءة والكتابة، والذهاب إلى المدرسة على

سبيل المثال، على أنها أعمال لها خاصية ذاتية عامة مستقلة عن أي نظام اجتماعي.

لقد أهملت كتابات فيجوتسكي المتأخرة الخصائص الاجتماعية والثقافية للتعليم ولعملية التنشئة الاجتماعية، وركزت على كفاءات اجتماعية عامة يقوم فيها القائمون على أمر الطفل بحفز الانتباه، والتعليم، والتفكير الرمزي لدى الأطفال. وهذا هو السبب في قيام العديد من العلماء الروس باتهام فيجوتسكي بالمثالية الفلسفية، على الرغم من تصريحه بين الحين والآخر بأهمية النشاط الاجتماعي العملي على النفسية البشرية.

التيار الفردي:

يعد التيار الفردي تطوراً حديثاً في علم النفس الثقافي، ويؤكد هذا التيار على العوامل الفردية التي تتوسط بين الفرد والثقافة، كما أنه يمجد الإبداع الفردي الذي يقوم من خلاله الأفراد باستيعاب عناصر معينة من الثقافة ورفض أخرى، أي عملية الاختيار التي يقوم بها الفرد. وأنصار هذا التيار يرفضون فكرة أن الثقافة لديها القدرة على صياغة الوظائف النفسية، إذ ينظرون إلى الثقافة على أنها سياق خارجي يستخدمه الفرد ويعيد تشكيله حسبما يتراءى له. وينظر إلى الثقافة على أنها نتاج التفاعل بين الفرد وبين المؤسسات والظروف الاجتماعية. ويقوم الأفراد ـ حسبما يذهب إليه هذا التيار ــ ببناء الثقافة وذلك عن طريق تفسيراتهم، واختياراتهم، وتعديلاتهم للمؤسسات والظروف، حيث يقوم كل فرد ببناء ثقافته الخاصة من خلال تجربته الخاصة. وتماثل الحياة الاجتماعية بهذا الشكل، حقيبة معدات تزود الأفراد بالوسائل التي تمكنهم من بناء ما يرغبون.

يشغل الاهتمام ببناء الأفراد للثقافة موقعاً مركزياً في الدراسات التي صدرت أخيراً في حقل الأنثروبولوجيا النفسية. وتستخدم ويكان (ويكان ــ دراسة اجتماعية: أناس صنعوا حياتهم بأيديهم في القاهرة ــ 1999 ــ القاهرة) هذا التوجه الفردي في دراسة قامت بها حول الفقراء في مصر. وتصرح بوضوح رفضها دراسة السياق الاجتماعي والاقتصادي للأفراد. تقول "أنا لا أحاول تحليل القوى الكبرى المسؤولة عن الفروق الاقتصادية والاجتماعية المسؤولة بدورها عن الفقر. على العكس من ذلك، أحاول أن أظهر تجربة الناس مع الفقر والبؤس، وكيف يقوم هؤلاء بتشكيل هذا الفقر وهذا البؤس". وتكشف عبارة ويكان عن جوهر التيار الفردي في علم النفس الثقافي ـ وهو أن الأفراد تخلق نفسيتها من خلال الظروف، وأن نفسية الناس يمكن فهمها من خلال تعبير هؤلاء الناس عن ذواتهم من دون تحليل آخر للنظام الاجتماعي الثقافي.

وتعترف ويكان، بأن المصاعب الخارجية تقيد الناس وتحبط آمالهم، وتفسد علاقاتهم الاجتماعية، ولكنها تؤكد على الرغم من ذلك، بأن الأعمال الفردية تتجاوز هذا السياق، وأن الأشخاص الذين تشملهم دراستها، هم أشخاص نشيطون، واسعوا الحيلة، لا تكسرهم المصائب أبداً، وناجحون. كما أنها تمجد تجاوز الأفراد للظروف الاجتماعية إلى درجة أنه أضافت إلى عنوان كتابها عبارة "أناس صنعوا حياتهم بأيديهم في القاهرة".

وباختصار تحدد العمليات الفردية أثر الحياة الاجتماعية على فرد بعينه. أي أن الحياة الاجتماعية تؤثر على الفرد الذي يدعها تؤثر عليه. ويفصل الموقف البنائي المشترك إنتاج العلاقات والمؤسسات والظروف الاجتماعية عن طرق استخدام الأفراد لهذه العلاقات والمؤسسات والظروف. ويختار الأفراد الطريقة التي يستهلكون بها المنتجات الاجتماعية، وهذا الاختيار تقوده "الأجسام المضادة النفسية" أكثر مما تقوده العوامل الاجتماعية.

ويؤكد أنصار هذا التيار أمثال ووسترمان وبايرفلت وفوسترمانز وغيرهم. أن الكائن البشري هو نظام متوازن تعمل آليات التوازن الداخلي لديه على تفتيت الثقافة واستيعابها. كما يذهب أنصار هذا التيار إلى أن جسد الفرد يتوسط بينه وبين الثقافة أو يشترك في إنتاج الثقافة من خلال الإنتاج الجسدي للمعنى (بايرفلت ــ الجسد وإنتاج الثقافة ـ 2000 ـ بيروت)، ويرفضون النظرة البنائية الاجتماعية للجسد على أنه حامل للمعاني التي يتم صنعها اجتماعياً. ويعد الحديث عن جسد تم بناؤه اجتماعياً، من وجهة نظرهم، حديثاً تشييئياً يتم النظر فيه إلى الجسد على أنه شماعة. ويذهب علماء النفس هؤلاء إلى أن الثقافة لا تفرض على أشخاص سلبيين، بقدر ما أن الأفراد يعبرون عن أنفسهم بصورة فعالة في الثقافة، ويخلق الأفراد المعنى من خلال تفاعلهم مع بعضهم البعض. لا شك أن التيار الفردي على صواب في ذهابه إلى أن الأفراد يقومون بصورة فعالة بصنع الثقافة واستيعاب المؤثرات الثقافية. وهم على صواب أيضاً في ملاحظاتهم المتعلقة بالتنويعات الفردية في الظواهر النفسية.

فوجهات النظر والآراء هي متعددة وليست موحدة. كما أن سوء الفهم والتناقض أمران شائعان. لكن على الرغم من ذلك كله، فإن المذهب الفردي يزيف الطبيعة الثقافية للنفس البشرية، ويفترض أن المجتمع بطبيعته غريب عن النفس البشرية ومؤذ للثقافة الفردية، ومن ثم يعمل على حماية الفرد من التأثيرات الاجتماعية الضارة عن طريق المبالغة في قدرة الفرد على ابتداع ردود فعله النفسية على كل من المستوى الشخصي والمستوى الاجتماعية.

وعلى الرغم من أن أتباع المذهب الفردي في علم النفس الثقافي يعترفون بوجود قيود جماعية وثقافية تشكل جزءاً من الثقافة، إلا أنهم نادراً ما يحللونها. ويؤكدون على الجانب الشخصي في الثقافة. إن الثقافة تصور في هذا المذهب على أنها مجموع البنيات الفردية، وتتغير من خلال التحام التغيرات الفردية في التفكير والعمل. وينظر إلى الفرد هنا على أنه مبدع ثقافي، والأفراد هم الذين يقومون على الدوام بتغيير الثقافة وذلك من خلال الحوار معها، ومن خلال الأعمال البسيطة التي يؤدونها في حياتهم اليومية.

باختصار، يمكن تحديد نقاط القوة والضعف في التيارات الثلاثة في علم النفس الاجتماعي.

تكمن نقاط القوة في التيار الرمزي في تركيزه على الأساس الإدراكي للعمليات النفسية، وتبيانه المحتوى الاجتماعي لها، واعترافه بالأصل الاجتماعية للأفكار والمشاركة الاجتماعية فيها، في حين تكمن نقاط الضعف في إهماله للنشاطات الاجتماعية الفعلية والظروف الاجتماعية، وعدم تفسيره لأصل الرموز، وتقليله من الفروق الفردية في

المفاهيم والعمليات وعدم توضيحه لعملية التكوين الاجتماعي.

أما تيار نظرية العمل، فإن أهم نقاط قوته تبرز في تأكيده على العمل أكثر من تأكيده على الإدراك البحت، وتأكيده كذلك على دور الأدوات، والفعالية الاجتماعية واعترافه بتعدد العمليات النفسية، أما أهم نقاط ضعفه، فهي أنه ينظر إلى العمل والأدوات كما لو كانت خالية من المحتوى الاجتماعي، كما أنه لا يقدم صورة واضحة عن الطريقة التي يقوم من خلالها النشاط الاجتماعي بتشكيل العمليات النفسية، كما أنه يقلل من دور الفرد.

أما التيار الفردي، فإن نقاطه الإيجابية تتركز في تأكيده على دور الفرد في بناء الظواهر النفسية من المؤثرات الاجتماعية، وكذلك في تأكيده على الاختلافات الفردية في الظواهر النفسية. أما نقاط الضعف فأبرزها إهماله للنشاطات العملية، والمنتجات والظروف الاجتماعية التي تؤثر على نفسية الفرد، وإهماله أيضاً للعمل الاجتماعي المنظم اللازم لتغيير الظواهر الثقافية والاجتماعية.

من كل ما سبق يمكن التأكيد، على أن الفهم الصحيح لعلم النفس الثقافي يحتاج إلى دمج نقاط القوة في التيارات الثلاثة السابقة، وتجنب نقاط الضعف فيها. ويؤدي دمج نقاط القوة إلى المبادئ الأربعة التالية:

أولاً: الظواهر النفسية هي في جوهرها ظواهر ثقافية، ويصدر هذا المبدأ عن التيار الرمزي، كما يصدر عن نظرية العمل. وهذا يعني أن الظواهر النفسية تتكون عند اشتراك الأفراد في الحياة الاجتماعية، وتجسد خصائص حياة معينة، وتولّد سلوكاً يعمل على الحفاظ على علاقات اجتماعية معينة. يعني القول إن الظواهر النفسية هي ظواهر ثقافية، إنها ظواهر اجتماعية تشكلت من خلال عمليات اجتماعية تتجاوز العمليات الفردية. لا يحتاج الأمر بطبيعة الحال، إلى التأكيد على أن من المستحيل إنتاج أي شيء جماعي في غياب وعي الأفراد. إلا أن هذا الشرط، وإن كان ضرورياً، فإنه غير كاف، إذ يحتاج وعي الأفراد هذا إلى أن يمتزج بطريقة معينة. وتنتج الحياة الاجتماعية نتيجة هذا الامتزاج وبالتالي يتم تفسيرها من خلاله. وتقوم عقول الأفراد بإنتاج كائن، لنقل إنه كائن نفسي، إلا أنه كائن نفسي يشكل كياناً عقلياً مستقلاً فردياً. هذا هو السبب إذاً، في أن بحثنا عن الأسباب المباشرة للحقائق التي تظهر في هذه العقول يجب أن ينطلق من "طبيعة هذا الكيان الفردي الاجتماعي، وليس من الوحدات التي يتألف منه" (فيجوتسكي ـ موسكو ـ 1997).

إن الظواهر النفسية الثقافية هي: "ظواهر نفسية أساساً، إلا أن مصادرها لا توجد في نفس الفرد، حيث أنها تتجاوز الفرد". يؤكد جوردون في هذا الصدد، أن "الحياة الاجتماعية تنتج أبعاداً لا يمكن نسبتها إلى خصائص إنسانية فطرية. تتجاوز هذه الأبعاد الاجتماعية المنشأ مستويات التحليل النفسي والفيزيولوجي فيما يتعلق بـ(1) نشأتها، و(2) إطارها الزمني، و(3) بنيتها، و(4) تغيرها" (جوردون ــ أبعاد الحياة الاجتماعية ــ بيروت 2001).

لقد أطلق فيجوتسكي على التكوين الثقافي للظواهر النفسية اسم "القانون الأساسي للنمو الإنساني التاريخي". وذهب إلى

أن "اللحظة الاجتماعية في الوعي هي أولوية من ناحية الزمن ومن ناحية الواقع. والجانب الفردي هو جانب ثانوي ومشتق من الجانب الاجتماعي اشتقاقاً تاماً". والشيء الجوهري "ليس هو أن الدور الاجتماعي يمكن استنتاجه من الشخصية، بل إن الدور الاجتماعي ينتج عدداً من الارتباطات في الشخصية" (فيجوتسكي ـ موسكو ـ 1997).

ثانياً: الجوهر الثقافي للظواهر النفسية يتكون من الأنشطة الاجتماعية العملية. وهذه النقطة مأخوذة من نظرية العمل، وهي التيار الوحيد الذي يؤكد على مركزية النشاطات العملية بالنسبة للثقافة والنفس. وتتجاهل التيارات الأخرى العمل، وتعجز عن فهم طبيعة الثقافة والعمليات الثقافية. يوضح زينشنكو، في هذا السياق أن "العملية الحقيقية لحياة الفرد، أي النشاط الذي يربطه بالواقع الفعلي، هو السبب الحقيقي في فشل العديد من المحاولات الهادفة إلى فهم طبيعة الوعي. وهذا هو السبب في فشل التيار الآلي والتيار المثالي في فهم الوعي" (العمليات الثقافية وارتباطها بالواقع ـ زينشنكو ـ موسكو ـ 2001). إن النشاط إذاً هو الطريق المستخدم لتنظيم الحياة البشرية، ومن هنا يحدد النشاط نوع الأشياء التي يفكر فيها الناس، ويحسون بها، ويتخيلونها، ويتذكرونها، ويتكلمون عنها، ويشعرون بها. كما يحدد النشاط كذلك الطريقة التي نفكر بها، ونحسن بها، ونتخيل بها، ونتكلم بها، ونشعر بها. بالإضافة إلى ذلك، يفسّر طريقة تنظيم العمل وتنّوع الظواهر النفسية داخل المجتمع. ويشجع العمل المتخصص على ظهور التعددية في وجهات النظر. وتعود التعددية النفسية التي تعرف عليها أنصار التيار الفردي (والتي يذهبون إلى حد الادعاء بأنها تبطل الفهم الجماعي والظواهر الجماعية) إلى تقسيم العمل. إن التعددية النفسية ليست منتجاً طبيعياً لـ"نفس" الفرد، بل إن الفروق الفردية تعتمد على نظام اجتماعي معين، ولا تحول هذه الفروق دون ظهوره.

ثالثاً: تقوم التصورات الاجتماعية كما يؤكد أنصار التيار الرمزي، وبعض أتباع نظرية العمل مثل فيجوتسكي، بتنظيم الظواهر النفسية. وعلى عكس ما يذهب إليه التيار الرمزي، لا يقوم الناس بتكوين التصورات الرمزية بصورة جماعية بشكل فكري بحت. تعتمد تصورات الناس عن الأشياء والناس، والأحداث على النشاط الذي يقومون به للتعامل مع هذه الأشياء (تعتمد التصورات أيضاً على الخبرات والبيئة الطبيعية).

تنشأ الظواهر النفسية، بهذا الشكل، وتعكس بنية العمل الاجتماعي، والبيئة الطبيعية، والتصورات الناشئة عن العمل الاجتماعي والظروف الطبيعية. ويعبر مفهوم بوردو عن "المعاش" عن هذه الفكرة. "المعاش" هو بنية من التصورات حول طبيعة الأشياء، وتشكل هذه البنية من التصورات الظواهر النفسية، كما تتشكل بالممارسات الاجتماعية. والمعاش هو بنية تقوم بتشكيل المجتمع، قام هو نفسه بتشكيلها، إنه منتج اجتماعي تدعم سيطرته الإمكانات والاستعمالات، والحريات والالتزامات، والمباحات والممنوعات، الموجودة في الظروف

الموضوعية (بورديو ــ المعاش ــ بنية تقوم بتشكيل المجتمع ـ بيروت 1998).

رابعاً: الأنشطة الاجتماعية والتصورات، والظواهر النفسية هي أشياء ابتكرها الإنسان، وذلك كما يصر أنصار التيار الفردي. وعلى النقيض من ذلك "الفاعلية" ليست خاصية فردية تقوم بإفراز معان شخصية بصورة عفوية لا يمكن التنبؤ بها. كما أنها لا تتشكل على مستوى العلاقات بين الأفراد خلال عمليات تنظيم متبادل وجهاً لوجه. وتظهر الفاعلية من خلال المشاركة في نشاطات اجتماعية واسعة النطاق. وأكثر من ذلك، وفي اللحظة التي تتشيأ فيها "الفاعلية" في النشاطات الاجتماعية تخضع الفاعلية لقيود أشكال هذه النشاطات. ومعظم الأعمال الفاعلية تكرر بشكل أو بآخر النشاطات السائدة. وتقوم المؤسسات والنظم الاجتماعية المعقدة التي تشيئ الفاعلية بتحديد الخطوط التي تشكل التصورات. وتشكل الأنشطة والتصورات الخطوط ــ مواد العمل والقوة الدافعة ــ بحيث تشكل الفاعلية الظواهر النفسية. وبعبارة أخرى، تقوم الفاعلية التي تشيأت في النشاط والمفاهيم الاجتماعية بتشكيل الفاعلية التي تشكل الظواهر النفسية.

أكثر من ذلك أيضاً، فإن أغلب الأفعال التي تقاوم المجتمع المنظم تكرر عن غير قصد القيم والممارسات الأساسية للمجتمع. يقوم الأفراد بين الحين والآخر، بطبيعة الحال، بتحدي الوضع القائم بصورة جادة. ويتوصل هؤلاء الأفراد إلى تحليل شامل للآراء والممارسات السائدة، ويبتكرون آراءً وأعمالاً تختلف اختلافاً جذرياً، يبدؤون في ممارستها. قد يبادر عدد قليل من الأفراد بهذه الخطوات، إلا أنها خطوات اجتماعية ثقافية من حيث أن (1) الأفراد الذين يبادرون إلى هذه الخطوات عادة ما يحتلون مواقع في المجتمع تسهل لهم عملية فهم وانتقاد الوضع القائم، (2) تعود هذه الخطوات إلى تناقضات في النشاطات الاجتماعية السابقة، (3) يتم توجيه هذه الخطوات نحو النشاطات الاجتماعية القائمة، و(4) يحكمها ميول وحدود النظام القائم، و(5) يتحتم قبولها من قبل عدد من الأفراد، و(6) يتم تطويرها من خلال التفاعل مع أفراد آخرين، و(7) يجب التنسيق بينها على مستوى العمل السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والعسكري من أجل تغيير النشاطات الاجتماعية.

إن البحث عن أصول الظواهر النفسية في النشاطات، والمؤسسات، والظروف الاجتماعية يشيئها كما يتخيل أنصار التيار الفردي. وقد شرح دور كهايم هذه النقطة عندما قال إن: "علم الاجتماع لا يفرض على الإنسان موقفاً سلبياً إطلاقاً"، وعلى العكس من ذلك، فإن "علم الاجتماع سوف يسمح لنا عن طريق الكشف عن قوانين الواقع الاجتماعي أن نوجه التطور التاريخي بوعي أكثر مما كان عليه الأمر في الماضي". (دور كهايم ــ علم الاجتماع والتطور التاريخي ــ بيروت ـ 1998).

❑❑

أسماءٌ في الذاكرة

ـ الشهيدان: الشيخ عز الدين القسام والقائد سعيد العاص

في ضمير شعراء بلاد الشام... أحمد سعيد هواش

الشهيدان : الشيخ عز الدين القسام والقائد سعيد العاص في ضمير شعراء بلاد الشام

□ أحمد سعيد هواش

لعل أكثر من عامل مشترك يجمع بين الشهيدين عز الدين القسام وسعيد العاص، ويمكن التماسها في إطلالة سريعة على سيرتهما النضالية.. فقد ولد محمد عز الدين القسام بن الشيخ عبد القادر في مدينة جبلة السورية التابعة لمحافظة اللاذقية عام 1882م، تلقى علومه الأولى على يد والده فحفظ القرآن الكريم، ومن ثم غادر إلى القاهرة وتابع دراسته في الأزهر الشريف، وبعد أن نال الشهادة الأهلية عاد إلى سورية، ثم سافر إلى اسطنبول سنة 1903م ليستقر بعدها في جبلة، وحينما احتلت القوات الفرنسية سواحل بلاد الشام سنة 1919م،

كان الشيخ القسام في طليعة المناضلين الذين تصدوا للفرنسيين بمنطقة صهيون إلى جانب الشيخ صالح العلي والمجاهدين عمر البيطار ونافع الشامي، وقد أصدرت السلطات الفرنسية بحق المجاهد القسام حكماً بالإعدام، فغادر إلى فلسطين واستقر بحيفا، حيث عمل مدرساً بالمدرسة الإسلامية إلى جانب عمله خطيباً وإمام جامع الاستقلال في المدينة، وقد اتصل بالعديد من الشخصيات والرموز الفلسطينية وفي مقدمتهم مفتي فلسطين الحاج أمين الحسيني، وتمكن من حشد ما يقرب من ألف مقاتل، خرج مع قلة منهم في تشرين الثاني، نوفمبر عام 1935م إلى نواحي

جنين، وكانت السلطات البريطانية مع العناصر اليهودية الموالية تتابع ما يقوم به القسام، فأرسلت إليه قوات كبيرة مدججة بأحدث الأسلحة، وفرضت عليه طوقاً محكماً داخل أحراش يعبد، قرب جنين يوم 1935/11/19م ودارت بينه وبين القوات البريطانية معركة استمرت 6 ساعات، استشهد على أثرها بعد أن ألحق بالقوات البريطانية خسائر كبيرة(1).

لقد كان لاستشهاد المجاهد عز الدين القسام على أرض فلسطين وقعٌ كبير في نفوس أبناء الشعب الفلسطيني خصوصاً والعربي عموماً في فترة سقط فيه عدد من شهداء أبناء الشعب الفلسطيني وكان أبرزهم إعدام الشهداء الثلاثة: فؤاد حجازي من صفد ومحمد جمجوم وعطا الزير من الخليل من قبل السلطات البريطانية صباح الثلاثاء 17 حزيران سنة 1930م، وقد رثاهم شاعر فلسطين الكبير إبراهيم طوقان (1905 ــ 1941م) في قصيدته: «الثلاثاء الحمراء» ثم نظم قصيدته الشهيرة «الشهيد» وهي القصيدة الأولى في ديوان إبراهيم طوقان أبدعها في الذكرى السنوية الرابعة لرحيل الشهداء الثلاثة سنة 1934م حيث قال منها واصفاً صمود الشهيد:

أي وجــــــه تهـــــــلاّ
يــــردُ المـــوتَ مُقـــبلا
صـــعد الـــرُّوحُ مرســـلاّ
لحنــــه يُنشـــدُ المـــلا
أنـــا لله والـــوطن

وعندما سقط الشهيد العربي السوري عز الدين القسام في تشرين الثاني نوفمبر /1935 في يعبد تأجج النضال الفلسطيني من جديد وتبارى الشعراء في تصوير هذا الحدث الجلل.

ولعل قصيدة الشاعر اللبناني فؤاد حسن الخطيب (1882 ـ 1957م) «مصرع البطل» كانت درة القصائد التي رثي بها الشهيد عز الدين القسَّام، حيث جمعت بين مكانة ناظمها النضالية، فهو شاعر الثورة العربية الكبرى 1916م، وبيانها الرفيع وقد تضمنت قبسات من النفس القومي والإسلامي، ذاكراً فيها وادي الطِرْم، الواقع قرب «يعبد» (جنين) المكان الذي استشهد فيه المجاهد عز الدين القسام، ناشراً عليه هالة من القدسية المضمخة بالعطر والريحان الذي باركه الرحمن فقال:

أقســمتُ أنــك روضــة وجنــانُ
والـرُوحُ فيـك يـزفُّ والريحـانُ
أنت المقَدَّسُ أيها السفحُ الذي
خشعت لديه رُبى سَمَتْ وريحانُ
حرمٌ على أطراف «يعبدَ» قائمٌ
في«الطِرْم» بارك حوله الرحمن

وأن دم المجاهد الشهيد عز الدين القسام ورهطه الذين رووا بدمائهم الزكية في «يعبدَ» هو دم طاهر، هو دمٌ لدماء شهداء الإسلام الأول:

هبطته أطهرُ عُصْبةٍ لو أنها
سبقت لرتَّل مدحها القرآنُ

ثم يشير الشاعر لمكانة الشهيد عز الدين القسام عند الله تعالى، فهو خالدٌ في جنان الخلد فقال:

إن يقضِ «عز الدين» فهو مخلدٌ
خلعت عليه شبابها الولدانُ

ويمضي الشاعر فؤاد الخطيب مسترسلاً في مكانة الشيهد عند الله تعالى، والنعيم الذي يلاقيه في الجنة، فهو رديفٌ لشهداء العرب الأول في معاركهم المظفرة مثل «بدر» الذين ضمتهم ساحة «البقيع» إلى صدرها مرحبة بقدومهم، مع رضوان خازن الجنان فقال:

يا رهط «عز الدين» حسبكَ نعمةً
في الخلد لا عنتٌ ولا أشجانُ
شهداء «بَدْرِ» و«البقيعِ» تهلَّلتْ
فرحاً وهشَّ مرحباً «رضوانُ»

ثم يخاطب الشاعر، أرض فلسطين التي سقط فيها الشهيد القسام مظهراً مكانة الشهيد فقال:

يا حصنَ يعربَ[2] في ثراكَ موسَّدٌ
نعم الضحية عنك والقربان

وما ذلك إلاَّ لأن الشهيد القسام، هو شهيد العروبة والإسلام، حيث افتدى بدمه الطاهر أبناء الأمة العربية جمعاء، فله حق التمجيد من أبناء أمته فقال:

هو صيحة ملأ الفضاء دوّيها
فسل «العروبة» هل لها آذانُ

وقال متحدثاً مخاطباً الشهيد القسام مشيراً لبطولته وشجاعته في ميدان المعركة، :

ووثبتَ تخترق الصفوفَ مجاهداً
والنقعُ أكدرُ والسماء دخانُ
آمنت باليوم الأخير فلم تخف
ومكذِّب اليوم الأخير جبانُ

ثم يوجه الشاعر فؤاد الخطيب بيانه إلى الأمة العربية داعياً إياها لتوحيد الصوف لأنهم جميعاً أشقاء من أرومة واحدة أصيلة، ويجب ألا تفرقهم الأديان فقال:

يا أيها العرب الذين تقسمت
شتى الديار بهم وهم إخوانُ
إن «العروبة» كهفكم وثمالكم
ليست تفرّق بينهما لأديانُ[3]

ومن الشعراء الذين رثوا الشهيد القسام الشاعر الفلسطيني نديم الملاح (1982 ـ 1973م) حيث نظم قصيدة نشرتها جريدة (الجامعة الإسلامية) بتاريخ 1935/11/27م قال فيها مخاطباً الشهيد عز الدين القسَّام، وتأثير هذا الاستشهاد في نفوس أبناء الشعب الفلسطيني:

يا شيخ عز الدين رُزؤك إنَّه
أذكى شُعورَ نفوسنا وأثارا
علّمتنا كيف الذياد عن الحمى
إنْ راعه باغٍ عليه وجارَ
خَلَفَتْ إلى الديَّان رُوحُك حُرَّةً
فحباك منه في الجنان جواراً[4]

كما قال الشاعر الفلسطيني حسن الباش مد الله بعمره سنة 1992م في ندوة عقدت في بلدة «جبلة» مسقط رأس الشهيد القسام مخاطباً إياه في بيان حزين مؤثر، ذاكراً مدينة حيفا التي اتخذها لشهيد

القسام مركزاً لانطلاق جهاده وتشرفت باستضافته لأنه رفع صوت الحق:

بْيني وبينك أسرارٌ وشطانُ
حيفا وَجَبلةَ والقَسَّام إخوانُ
حيفا التي ما روت حارتها قِصصاً
إلا وكانَ له من مجدها شان

ثم يشير الشاعر إلى مكانة الشهيد القَسّام في نفوس أبناء فلسطين لما تركه من آثار مجيدة كانت ملهمة وقدوة للشهداء الذين سقطوا على أرض فلسطين من بعده فقال:

يا أمتي في رُبا الإسراء ملحمةٌ
فرسانها في صدى القَسَّام ألحانُ
ذاك الذي سَطَّرَ التاريخ من دمه
وصاغ منبَرهُ عَقْلٌ وإيمانُ

وللشاعر الفلسطيني الكبير عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) (1909 ــ 1980م) أبياتاً معبرة عن وجوب الاقتداء بالشهيد الخالد عز الدين القسّام إذ قال مخاطباً رجالات الأمة العربية:

إيه رجال العُرْب لا
كنتم رجالاً في الوجود
قوموا اسمعوا من كل نا
حيةٍ يصيح دمُ الشهيد
قوموا انظروا القسام يش
رقُ نوره فوق الصُرود
يوحي إلى الدنيا ومَنْ
فيها بأسرار الخلود

وقد ركز على المعنى ذاته الشاعر الفلسطيني محمود حامد (1943) مد الله بعمره، داعياً لاتخاذ الشهيد القسام مع البطل صلاح الدين الأيوبي قدوة لنا في البطولة والشهادة فقال:

هُزّي تُرابُ المجد علَّ الصدى
يثبُ الترابُ ويرجع القَسَّامُ

وكذلك يرى الشاعر الفلسطيني حسن الباش ضرورة أن نتخذ القسَّام قدوة لنا حين اكفهرار الأجواء وتلبدها بالغيوم الداكنة فقال:

من للمكلوم سوى (القسَّام) أيا بلدي
من لي إذا اغتصبت بالغدر شطآنُ
قم يا معلمُ فاشهد لم يمت شجرٌ
في يَعبد النارِ لم تتهدَّ أركانُ

أما حياة المجاهد سعيد العاص، فقد ذكرها في مقدمة كتابه (الأيام الحمراء): [5]

«ولدت في مدينة «حماة» عام 1899م ودرست في مدارسها الابتدائية، وترعرعت على ضفاف نهرها الجميل، وأتممت دراستي في مدارس الرشدية في دمشق وتخرجت من المدرسة الحربية بالقسطنطينية برتبة ملازم وتعينت في اللواء الأربعين في دمشق، ثم في وادي العقيق، ثم سالونيك، واشتركت في حرب البلقان، ووقعت أسيراً بقبضة اليونان، وقبل انسحاب العثمانيين من دمشق تعينت مأموراً في المهمات الأمنية، ولكن جمال السفاح أمر باعتقالي بسبب ميولي العربية، وحكم علي بالإعدام في محكمة عالية، ثم تغير الحكم إلى السجن في حلب، وعندما دخل الأمير فيصل إلى دمشق بعد الانسحاب العثماني أفرج عني، ثم تنقلت بين الشعبة

الثانية ومفتشية التجنيد، ولكن بعدما اتضحت الأمور في عام 1921م وطرد الملك فيصل إلى دمشق ثم الانسحاب العثماني ذهبت إلى مناطق الشيخ صالح العلي وأشعلنا ثورة هناك ضد الاحتلال الفرنسي، ولكن في أثناء المعارك اعتقلني الجيش الفرنسي وزجني بالسجن لمدة شهرين، بعد خروجي من السجن التحقت بحركة إبراهيم هنانو الزعيم المعروف، ثم تنقلت بين عدة مناصب قبل أن ألتحق بالثورة السورية المقدسة بالاشتراك مع فؤاد بك السليم، وزكي بك الدروبي، وأقنعنا المجاهد سلطان باشا الأطرش في 30 تشرين بإشعال ثورة بالجبل لتوسيع رقعة المعارك، واتسعت المعارك حتى شملت سورية من شمالها إلى جنوبها، ومما طال من عمر الثورة وكبَّد المحتلين خسائر فادحة هو تفاني المجاهدين في الدفاع عن الوطن والتحاق أمثال الأمير عز الدين الجزائري الذي كان آخر من استشهد وسعيد العاص آخر من انسحب»، وبعدها ذهب سعيد العاص إلى الأردن فودع زوجته «أم سعاد»» وابنته «سعاد» وانطلق إلى قتال الإنكليز في فلسطين ووصل إلى «نابلس» ومنها انطلق للاشتراك بالثورة الفلسطينية الكبرى عام 1936، وظل يقاتل إلى أن استشهد في 6 تشرين الأول بالقرب من قرية (الخضر) وجرح معاونه المجاهد عبد القادر الحسني ووقع أسيراً بيد الإنكليز .

وهكذا انطفأت هذه الشعلة المضيئة من الكفاح والوطنية والقومية، فبكاه العرب المخلصون في كل مكان، وأقيمت له حفلات التأبين في كل من حماة ودمشق وعمان وبعض المدن اللبنانية. كان أبرزها حفلتا حماة ودمشق التي شارك فيها الشاعران الكبيران عمر أبو ريشة، وبدر الدين الحامد.

لقد تميزت شخصية الشهيد سعيد العاص ببعديها الوطني والقومي وتشهد له المعارك التي خاضها قائداً للثوار السوريين على مختلف ساحات الجهاد في سورية، كما تمثلت بجهاده على الساحة الفلسطينية في معارك ثورات 1936م. واستشهاده على أرضها الطاهرة ودفنه لجانب الشهيد عز الدين القسَّام، وكان هذا من أعز أمانيه.

وكان أشهر من رثى القائد سعيد العاص إلى جانب الشعراء عمر أبي ريشة وبدر الدين الحامد وعمر يحيى الشاعر المصري الكبير أحمد محرم (1877 ـ 1945م)، حيث نظم قصيدة طويلة تفيض حماسة وتمجيداً للبطل الشهيد سعيد العاص فقال في مطلعها(6):

نظمَ المجدَ لأبطال الحمى
ونظمتُ الشعرَ ناراً ودما
بطلٌ أبصرتُ مجرى دمه
في جبين الشرق لمَّا وجما
يا له من عبقري مُلهَم
هاج مني عبقرياً ملهما

لقد تعانقت البطولة عند الشهيد سعيد العاص والعبقرية الشعرية عند الشاعر أحمد محرم، فكأننا في حضرة الأمير سيف

الدولـة الحمـداني وشـاعره الكـبير أبـي الطيب المتنبي..

ومن واجب الشاعر أحمد محرم أن يرد الجميل للشهيد العاص فقال:

إنمّـــا أرعـــى لقـــومي ذِمـــةً
في كـريمٍ كـان يرعـى الـذمما

ومـا ذلـك إلا لأن الشـهيد العـاص كـان يشبه أجداده العرب الـذين دانت لهم الأرض من مغربها لمشرقها وفتح الفتوحات العظيمة فأرسـوا قواعـد الـدين الحنيـف، وهزمـوا المشـركين في غـزوة (بـدر الكـبرى) فقـال الشاعر أحمد محرم:

إيـه (يـا ابـن العـاص) أشبهت الأُلى
زلزلـوا الـدنيا وهَــزُّوا الأممــا
يـــا لهـــا مـــن شـــيم (بدريـــةٍ)
مـا ارتضـى اللّٰه سـواها شـيما
مـــا الجهـــادُ الحـــقّ إلاّ لمحـــةً
مـن سـناها حـين يجلـو الظلمـا

ثم يشير الشـاعر أحمد محرم لمن قـال للشـهيد العـاص مـن رجالـه وهـو يوشـك أن يستشـهد بـأن يحـافظ علـى حياتـه، فـأبى إلا الاستشهاد فداءً لوطنه، فقال:

قيـل يـا (ابـن العـاص) دَعْهـا غمـرة
ضَـجَّ فيهـا الهـولُ ممـا ازدحمـا
اِمـضِ لا تشـمِتْ بنـا القـوم الألى
مارسـوا منـك القضـاء المبرِمـا

فيجيبهم الشـهيد العـاص بأنـه لا يخـاف المـوت حـين مجيئـه حتـى لا يكـون حـديثاً للنـاس عـن حبـه للحيـاة، فقـال الشـاعر علـى لسان الشهيد العاص:

قـال: كـلا، لسـتُ ممـن يتقـي
عاصـف المـوت إذا المـوتُ ارتمـى
أيقـــول النّـــاسُ منَّـــاع الحمـــى
ضَـنَّ بـالنفس عليـه، فـاحتمى؟

مرحبـــاً بـــالموت يغشـــاه الفتـــى
فـــيراهُ للمعــــالي ســــلماً
وطـــني الأكـــرم أولى بـــدمي
فاذكروا من مات حُراً كريماً مكرماً

لذا مازالت الأجيال من الناشئة العربية تقـدر جهـاده وتتخـذه مثلـها الأعلـى كقائـد عربـي شـجاع افتـدى الأمـة العربيـة بدمـه الطاهر، فقال الشاعر أحمد محرم:

اذكـــروه عربيـــاً ماجـــداً
نابـه الـذكر كـريم المنتمـى
صـادق البـأس حَميَّـاً أنفـه
يَمْنـعُ الحَـوضَ، ويحمـي العلمـا
تلـك ذكـرى المجـد في موسمـه
فـاذكروه، وأقيمـوا الموسمـا

ومـا أجمـل أن يُقـام احتفـالٌ تـأبيني للشهيدين عز الدين القسام، وسعيد العـاص في مسقط رأسهما في ذكرى استشهادهما.

وكمـا ذكرنـا فقـد أقيمـت للشـهيد سـعيد العـاص مـآتم عـدة في حمـاة ودمشـق وعمـان وبعـض المـدن اللبنانيـة، تكلـم فيهـا زملاء الشهيد إلى جانب الشارعين الكبيرين عمـر أبـي ريشـة (1911 ـ 1990م) وبـدر الدين الحامد، وكانت قصيدة الشاعر عمر أبي ريشة حائية تزيد على الأربعين بيتاً سـرد فيهـا سـيرة حيـاة الشـهيد القسَّـام النضـالية،

افتتحها بقوله:

نام في غيب الزمان الماحي
جبل المجد والندى والسماحِ
أسكرته أجيالُ نعمته البكرِ
بفيضِ الأعراسِ والأفراحِ

ثم أشار الشاعر عمر أبو ريشة للهموم التي توالت وتراكمت على الشهيد سعيد العاص، فأثقلت كاهله، وتصدى لها بعزيمة الأبطال الشجعان فنال الشهادة التي صورها لنا شاعرنا المبدع أحسن تصوير إذ قال:

فتمشَّت عليه دُهمُ الليالي
وكستهُ من نسجها بوشاحِ
وطوت سِفْرَهُ العجيب الموشى
بأساطير عهده الوضَّاحِ
فإذا الأعصرُ الخوالي مُضافٌ
لخيالات شاعر صَدَّاحِ

ثم يسترسل الشاعر الكبير عمر أبو ريشة في وصف بطولة الشهيد سعيد العاص الذي ضحى بنفسه، فبذل دمه القاني في سبيل رفعة فلسطين فقال:

يا دماء النسور تجري سخاءً
بغرام البطولة الفصَّاحِ!
انبتي العزَّ سرحةً يتفيَّا
بأظاليلها شتيتُ النواحي
أنت دمع السماء، إن لهث الحقل
وجفتْ سنابلٌ وأقاحي
أي بردٍ خلعته أحمر اللون
على كاهل الجهاد الصُراحِ
ليس يبلى على الزمان، و«للعاص»
خيوطٌ في نسجه اللّواحِ

وما أجمل أن تتعانق البندقية والقافية الحائية الحانية لتصور وتُبْدِع نشيداً بطولياً شجياً يبقى ذكرى وصوراً مضيئة لأجيالنا العربية من مخيلة شاعر عبقري مبدع وبطل شهيد لا يشق له غبار، مع استشراف لكرم الشهيد وسمو الشهادة التي نالها القائد العاص الذي روى بنسغ دمه الطاهر أرض الإسراء والمعراج فأنبت الزهر الذي يوشي أديمها الخصب وعطَّره بأريجه، إن دماء الشهداء، كدمع السماء كلاهما ينبت البر والزهر.

ونمضي مع الشاعر العبقري عمر أبي ريشة في سرد سيرة الشهيد سعيد العاص العطرة وبطولته الفذة في بيانٍ يسحر النفوس مستلهماً فيه التاريخ العربي الغابر للأمة العربية وبطولة قاداتها العظام الذين ضربوا المثل الأعلى في الرجولة والشهامة، وخلَّفوا من بعدهم أحفاداً أبطالاً يسيرون على خطاهم أمثال الشهيد محمد سعيد العاص، فقال الشاعر عمر أبو ريشة مخاطباً المرثي:

يا شهيد الجهاد يا صرخة الهول
إذا الخيل حممت في الساحِ!
أي مهرٍ لم تدمِ خاصرتيه
من حفيف المهماز يوم اكتساحِ
كلما لاح للكفاح صريخٌ
صحت لبيك يا صريخ الكفاحِ

إنها لوحة مضيئة تظهر لقطات من معارك أمتنا العربية الظافرة، في تاريخها المجيد التي قادها أبطال مهرة وهم يمتطون ظهور خيولهم وهم يتنادون موصين بالصبر والثبات لإحراز النصر أو نيل الشهادة، فنسمع حمحمات الخيول وأصوات فرسانها

الأبطال الميامين، خالد بن الوليد الذي يقاتل في فيلق أبي عبيدة، عامر بن الجراح، فقال الشاعر عمر أبي ريشة:

فحسبتَ الأجيال تهتف يا خالد
جاهـد في فيلـق «الجـرَّاح»

ويختتم الشاعر العبقري الملهم عمر أبو ريشة قصيدته الرائعة في رثاء الشهيد سعيد العاص بهذه الأبيات البليغة المؤثرة فقال مخاطباً جبل النار، المكان الذي استشهد قربه القائد سعيد العاص في فلسطين وإنه لمكان مقدس في قلوب العرب في دمشق ولبنان ومصر وسائر البلدان العربية وهي منارة ترشد أبناء الأمة العربية إلى شواطئ الأمان:

جبل النار لن تنام كما نمت
جـريحَ العلى كسيحَ الطماحِ
لـك حـب في قاسيون وصنين
وسيناء ما لـه من براحِ
أنت للعُرب كالمنارة في الساحل
لاحـت لأعين المـلاَّحِ

وهكذا قدَّم الشاعر عمر أبو ريشة أفضل قصيدة في رثاء الشهيد محمد سعيد العاص وهي بصورها وإيقاعها وقافيتها نصٌ متماسك تاريخه 1937م، أي بعد عام من رحيل الشهيد العاص، والقصيدة ذات أفق نضالي ثوري، كان هذا كله نسيج ابن العاص، الفتى الذي تشتاقه الشام، وهو يمشي مثقلاً بالسلاح كما يقول صاحب كتاب: «حماسة الشهداء»(7).

وشاعر العاصي بدر الدين الحامد (1897 ـ 1961م) مجاهدٌ أيضاً كان قد عرف الشهيد عن قرب وهما أبناء مدينة واحدة كما هو معروف، وهو أحق بذكر مناقب الشهيد العاص وذكر أخبار بطولته وجهاده، فقال في مطلع قصيدة ألقاها في حفل تأبين الشهيد سعيد العاص في حماة ودمشق:

شـرفٌ لعمرك أن تموت شهيدا
متفيئـاً ظـل الخلـود حميـدا

ثم يشير الشاعر الحامد لانتقال المجاهد الشهيد سعيد العاص بين ساحات الجهاد في البلدان العربية رافعاً راية الجهاد، فقال:

أولست منذ صباك في ساح الوغى
تعلـي لقومـك في الحفـاظ بنـودا
إن جـزت معركـة جزيـت لمثلـها
أتـرى خلقـت مـن الرجـال حديـدا

ثم يدل الشاعر بدر الدين على تمرس وتعود الشهيد العاص على جو المعارك وسماع أصوات الرصاص فقال:

أمـا الرصـاص فقـد ألفـت أزيـزه
حتـى غـدا في مسـمعيك نشـيدا

ثـم يصـف بطولتـه الفائقـة وهـو يقـود مقاتليـه مخاطبـاً إيـاهم بعبـارة «النشـامى» الاسم المحبب للأبطال المجاهدين فقال:

ترمـي بنفسـك في مقدمـة الـوغى
وتقـود خلفـك للفخـار أسـودا

أيـن «النشـامى!» في ميـادين اللقـا
يتمـــايلون معاطفـــاً وقـــدودا
يـا مرحبـاً بكـم لقـد فـرجتم
كربـاً عـن الـوطن المعـذب سـودا

وكانـت آخـر هـذه المعـارك حاميـة الـوطيس في جبـل النـار بـأرض فلسـطين الطاهرة، فاستشهد بها القائد سعيد العاص فاستحق الخلود من الخالق تعالى ومن أبناء أمته العربية الذين لايزالون يحفظون ذكراه فقال الشاعر بدر الدين الحامد:

ذكـراكَ يحفظهـا الزمـان مـردداً
شـرف لعمـرك أن تمـوت شـهيدا

وللشـاعر المجاهـد المربـي عمـر يحيـى (1899 ـ 1979م) قصـيدة نظمهـا بهـذه المناسـبة راثيـاً فيهـا الشـهيد محمـد سـعيد العـاص مشيداً ببطولتـه أودعهـا ديوانـه فقـال مخاطباً إياه:

كنت المبرز في ساح الـوغى بسيماً
والمـوتُ يمطـرُ مـن أهوالـه ديمـا
هـذا سـعيد ومـن يطلـب مطالبـه
فليبـــذل المـــال والأرواح والســـأما
لم يـرض بالضـيم والآفـاق راجفـةٌ
والنـــار تلـــتهمُ الأوطـــانَ والنِّســـما

وكانت بطولة الشهيد العاص مضرب المثل، فقال الشاعر عمر يحيى مخاطباً إياه مرحباً بسيرته العطرة وجهاده المستمر المتنقل من ساحة لساحة في الأرض العربية:

أبـا سـعاد ومـا في الـدار مـن بطـلٍ
إلا وردد مـن ذكـراك مـا عظمـا
ففي حماة لقيت الغاصبين ضحى
وفي جبـــل النـــار ارتمـــى ورمـــى
نـاد الخلـود وقـد رقـت خمائلـه
أهلاً بمـن حفـظ الأوطـان والحرمـا

وهكـذا نصـل لنهايـة هـذه الرحلـة مـع البطولـة والشهادة وإبداع شـعراء بـلاد الشـام في تكريم صاحبيهما، وكان السبق المجلى لشـــعراء أرض المعـــراج في تكـــريم شـــيخ المجاهدين الشهيد عز الدين القسَّام، بينمـا لم نر ذكراً للشهيد محمد سعيد العاص في إبداعاتهم الشعرية علماً بأنهما قدما روحهما ودمهما معاً فداءً لفلسطين.

المراجع:

1 ـ دواوين الشعراء الذين ورد ذكرهم بالمقال.

2 ــ حماســة الشــهداء، الــدكتور خالــد الكركـي، دراسة ومختارات، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1/1998م.

3 ــ طـائر في سمـاء المجـد، الأمـير عـز الـدين الجزائـري، تـأليف الأمـيرة بديعـة الحسـني الجزائري.

4 ــ عــز الــدين القَسَّــام شـيخ المجاهــدين في فلســطين، تــأليف محمــد محمــد حســن شراب، دار القلم ـ دمشق، ط1/2000م.

5 ــ الموســوعة العربيــة، الجمهوريــة العربيــة السورية، مج(15) دمشق، ط1/2005م.

الهوامش

[1] الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية الجمهورية العربية السورية مج 15 ـ دمشق ط(1) 2005م.

[2] حصن يعرب: المراد بها فلسطين لموقعها الجغرافي الخطير في بلاد العرب.

[3] ديوان الشاعر فؤاد الخطيب ص(407).

[4] كتاب عز الدين القسام شيخ المجاهدين في فلسطين، تأليف محمد محمد حسن شراب، دار القلم ـ دمشق ط2000/1.

[5] عن كتاب طائر في سماء المجد، الأمير عز الدين الجزائري ص245. تأليف الأميرة بديعة الجزائري.

[6] ديوان محرم (السياسات)، نظم شاعر العروبة والإسلام أحمد محرم، الجزء الأول(2)، جمعه وحققه وشرحه: محمد أحمد محرم، مكتبة الفلاح الكويت، ط1984/1م

[7] حماسة الشهداء د. خالد الكركي، دراسة ومختارات ـ عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1/ 1998م.

❑❑

الشعر

1 ـ قصيدتان .... إبـراهيم عبـاس يـاسـين

2 ـ قصائد.. إسماعيـــل ركـــاب

3 ـ قصائد.. حســــن بعـــيتي

4 ـ سهر الورد .... زكريــا مصـــاص

5 ـ أيتها المرأة البيضاء.. سلامٌ علي .... غيــاث رمــزي الجــرف

6 ـ قصيدتان .... لينـــدا إبــــراهيم

قصيدتان

□ إبراهيم عباس ياسين

آخر الليل

موحشاً يهبط الليل على صدر المدينة المائلة...

مزدحماً بالأشباح ومثقلاً بالأصوات

والقذائف

وما بين قذيفة وأخرى أتفقد أعضائي..

وأطمئن إلى خفقان صدرك..

وأنت إلى جانبي تتنفّسين كوردة..

وترتعشين كسنبلة.

ـ خائفةٌ أنت؟

ـ من رصاصةٍ تثقب قلب نافذة،

ومن دبابة تجثم على صدر زهرة.

أن تأخذنا الريح في دروبها كأوراق مُهملة..

وأن يمتد بنا هذا الليل..

فلا يدركه نهار ولا يسفر وجهه عن شمس.

ـ نامي!

من دفء أنفاسك سيولد ربيع جميل آخر،

ومن شروق ابتسامتك..

ستعيد الصباحات سيرتها الأولى.

على يديك ستلتمّ العصافير..

وتحطّ الكواكب،

ومن فجر عينيك ستبدأ أعياد وأعياد..

ربما طال بها الدرب قليلاً..

لكنها ـ رغم هول المسافات ـ

ستأتي.

أنفاس الياسمينة

ـ 1 ـ

كل هذا الثراء..

كل هذا الدفء..

كل هذا الفرح والضوء والخصب..

عطرُ الليل الفاضح..

وبَوْحُ الياسمين الخافت..

يولد من ربيع أنفاسك.

ـ 2 ـ

أنفاسك في الصباح..

مناديل مبلّلة بأنسام الشوق.

وفي المساء آهاتُ نايات..

ووشوشاتُ عصافير.

وفي آخر الليل أزهارٌ ربيعيّة..

تتفتّح على وسادتي.. وتحرس أحلامي..

(حتى مطلع الفجر)

ـ 3 ـ

كلما هبّت عليّ أنفاسك

تتفتّح آلاف الشموس في شراييني

وتدبّ الحياة في سماعة الهاتف الباردة

حتى الشتاء..

حتى الشتاء القارس..

يصير أكثر دفئاً يا حبيبتي!

ـ 4 ـ

كيف تستطيع أنفاسك

ـ أيتها الياسمينة ـ

أن توقد الأغنيات المضيئة..

في أقبية الليل الحالك؟

وأن تحمل كل قوافل الأزهار

ورسائل الأطيار المتبادلة بيني وبينك؟

وكيف يمكن لقصيدة تكتبها أنفاسك..

أن تجترح كل هذه المعجزات..

على الأرض؟

ـ 5 ـ

كل الأشياء ـ هذا الصباح ـ

في حالة صمت.

وكل الكائنات تتوقف حابسة أنفاسها

الأنهار تتوقف عن جريانها

والريح تكفّ عن هبوبها

حتى العصافير..

توقفت عن الإنشاد..

وآثرت الإصغاء إلى تراتيل أنفاسك.

ـ 6 ـ

لا البحر، في البعيد، يتنهّد..

ولا الأرض تتنفّس ذات صباح يوم ماطر.

ليست همسات الليل هذه..

ولا صلوات الفجر..

لكنها... لكنها ترتيل أنفاسك..

أيتها الوردة النائمة!

2011/11/28

❑❑

قصائدْ

◻ إسماعيل ركاب

عِندما

عِندما تُغلِقُ الشَّمسُ أبوابَها ،

يفتَحُ القلبُ نافذةً مِنْ حنينٍ..

على لُغةٍ عذبةٍ،

أشْعلتْ ذاتَ عشقٍ..

جُنونَ القوافي،

وزهرَ الفيافي،

وطَفْحَ النَّدى،

واشْتهاءَ الغُيومْ

عِندها..

تُشرقينَ على فُسْحةِ الرُّوحِ..

رَشْفَةَ حُبٍّ..

تَعَتَّقَ دهراً بخابيةِ الوقتِ،

أو في جِرارِ الكُرومْ

تَنْتشي مُهجتي عَبَقاً ،

وتحطُّ على بَيْدرِ القلبِ،

راقصةً،

زاهياتُ النُّجومْ!!

عُصفورتان

بينَ النَّدى والبيلسانِ قصيدةٌ،
تزهو، وتُزْهِرُ..
ممهورةٌ بالعشقِ،
كُلَّما،
طَرَّزَها على مَرِّ الغرامِ..
نَقَرَتْ على شُبَّاكِ تفعيلاتِها..
مُشقرِقاً حِبرُ الزَّمانْ
عُصفورتانْ!!

عُشْبَةُ الخُلود

ما سَرَقْتِ السِّرَّ مِنْ بينِ ثيابي،
وأنا قربَ الغديرِ العذبِ..
أرتاحُ قليلاً، أرتوي،
أو أسْتَحِمُّ
يَتُها الملعونَةُ الأسلافِ،
في هَيْئَةِ أفعى،
هُوَ وَهْمُ

***

كيفَ للعاقلِ أنْ يقنعَ أنِّي،
منذُ آلافٍ مِنَ الأعوامِ،
قدْ غيَّبني في التَّيْهِ قَبْرُ؟!!
وأنا لَمَّا أزلْ للشَّرقِ شمساً،
تملأُ الدُّنيا ضياءً،
كُلَّ صُبْحٍ،
وقميصُ العَتْمِ مِنْ وَهْجِ سناها،
صوبَ أمداءِ الجهاتِ السِّتِّ..
مذعوراً يَفِرُّ

ها تَرَيْني فارساً مازلتُ،
والأبطالُ حولي،
نَمْحَقُ البغيَ على مَدِّ امْتدادِ..
الوطنِ الغالي،
ونَمضي مثلما تَمضي غُيومٌ،
وعلى يَبْسِ الصَّحارى،
مطراً.. ثلجاً.. رِهاماً..
تَسْتَقِرُّ

أيَتُها الملعونَةُ الأسلافِ،
في هَيْئَةِ أفعى،
هُوَ وَهْمُ
عَبَقُ العُشْبَةِ مازالَ دماً..
يجري كنهرٍ في عروقي
وأنا أقسمتُ أنْ أُكملَ حتَّى..
آخرِ النَّبضِ طريقي
وبلادي للأعادي..
شَهْقَةُ الموتِ وسُمٌّ!!
شَهْقَةُ الموتِ.. وسُمٌّ!!

***

نَحْلَة

تَذْرَعُ الأمداءَ في كُلِّ صباحٍ،
وبعشقٍ ترسُمُ الأشواقَ،
في أيِّ اتِّجاهٍ،
فوقَ خَدِّ الوردِ، قُبْلَةْ
تَجمعُ الخيرَ رحيقاً،

وشفاءً لجميعِ النَّاسِ..
مِنْ سُقْمٍ وعِلَّةْ
آهِ.. كَمْ يُدْهِشُني أنْ..
نأخذَ الحكمةَ..
مِنْ أخلاقِ نَحْلَةْ!!

صَخرةٌ

.. والشَّمسُ تبدأُ بالهديلْ
والقلبُ، مِنْ فَرَحٍ، يُكوكبُ..
جُرْحَهُ،
ويطيرُ بُشرى..
فوقَ أعذاقِ النَّخيلْ
....
ها.. صخرةُ الآلامِ تَهوي..
فوقَ رأْسِ الظُّلْمِ،
والظُّلاَّمُ موتٌ، أو فرارٌ،
أو رحيلْ!!

تَيْمٌ

.. وتحدَّثتْ عيناهُ،
وانْطَلَقَ الوُجودُ مُشْقْرِقاً،
مِنْ غامضِ المعنى..
إلى معنى الوُجودِ
وتَهامَسَ الأبوانِ،
وارْتَسَمَتْ على وجهيهِما..
لُغةٌ تُمَجِّدُ قُدرةَ الرحمنِ،
أو تتلو، بإيمانٍ عميقٍ، ..
آيَةَ الكُرسيِّ حَمْداً،
أو دُعاءً لازْدهارِ الخِصبِ..
في عُمْرِ الوليدِ
وتَبادلَ الجدَّانِ نظرةَ بهجةٍ،
راحتْ تُحلِّقُ في الفضا..
عُصفورَ نارٍ،
نوَّرَ الدُّنيا،
وأشْعَلَها..
بآلافِ القصائدِ والوعودِ
يا تَيْمُ يا أغلى مِنَ الأغلى،
ويا لُغتي، وأُغنيتي،
ونبضي؛
آهِ كَمْ أشتاقُ طَلَّتَكَ التي..
مَنَحَتْ تفاصيلَ المدى..
عَبَقَ الخمائلِ والورودِ!!

السويداء – نيسان 2015

❑❑

قصائرْ

□ حسن بعيتي

لم أمَل

لمْ أقلْ إلا لهذا البحر علـِّمْني

اتـِّساعَك .....لمْ أقلْ إلا لهذا الليل درِّبني

لأكتبَ نجمةً .. أو نجمتين

ولم أقل إلا لأمي...

علـِّميني كيفَ أمتلكُ ..... السماءْ

ما زلتُ أذكرُ كلَّ عطرٍ منْ ملامحِ حزنِها

أمِّي التي .... منْ يومِها

صارتْ .. تُعلـِّمني الغِناءْ

***

سألعنُ حزني

إذا لمْ يكنْ.. جدولاً منْ رحيْقٍ

وأيقونةً من ضياءْ،

إذا لمْ يقُمْ.. ماردٌ مُبدعٌ من دموعي..

سألعنُ هذا البكاءْ

***

فشل

بارعٌ في انتقاء السهام

وتقويمها..

فاشلٌ... في اقتناص

الطريدةْ

حاذقٌ.. في اختيار عناوين أفكارهِ

ولكنهُ..

فاشلٌ.. في القصيدةْ

***

لم أقترفْ إثماً جديداً

لم أقترفْ إثما جديداً ..

كي أحِسَّ .. برعشةٍ في الروح .. تصقلني

كما لو كنتُ .. أعبرُ غيمة الكلمات ..

مُغتسلاً

بأدعيةٍ .. تُذكّرُني بأنَّ الله في قلبيْ

أناجيهِ أنِ ..امنحْني قليلاً من صفاتك

و امتحنْ قلبي بما يُرضيكَ ..

و امنحني مزيدا....

لم أقترفْ إثما جديدا..

كي أعود إلى الغناء ...

و أنحني

للطيبين المُهمَلين .. كأنهمْ طرفٌ خفيٌّ

في كواليس الحياة ..

أجسُّ في أرواحهم جُرحاً ..

أقبِّلهُ .. و أكتبهُ .... نشــيدا ..

لم أقترفْ إثما جديدا..

كيْ أحِسَّ برِقَّـةٍ في القلبِ

تعطِفُـني على متسوِّلٍ يذوي حياءً

عندَ ناصية الطريق ..

أمُــرُّ .. كالمُعتاد .. مُرتاحاً ..

أدَندِنُ لحْنَ أغنيةٍ ..

.. و أنساهُ .. وحيــدا

ربّما ..

أفسدْتُ قلبي بالبياضِ

و ربَّمــا .. عانَيتُ منْ نقصِ الحياةِ

لأنَّ قلبي .. ناصعٌ ..

و لأنني .. لمْ أقترفْ

إثماً .. جديدا .

❑❑

الــشعــر..

سهرُ الورد

□ زكريا مصّاص

وحدَكَ

يا ذا الساهر..

أتظنُّ غيابَكَ يؤلمهمْ

وبعادَكَ يقلقهمُ؟!!

لا تسرفْ بالوجدِ كثيراً

لا يَدَعُ الشجن الحاني وحده

لا يتركُ في بستان الفتنة وردَةْ...

لا يبقي العاشقَ إلا

فتَّتَ كَبِدَه

أو فرّقَ في آخرِ فصلٍ ما خطته يدٌ مرتعدةْ

يا ذا الغائب إلا

عن وجْدِكَ

خففْ إدمانَ الشوقْ!

هل شاهدتَ بأمِّ فؤادِكَ

أنَّ حبيبتكَ ألقى بتلهّفِهِ نحوكَ

إبريقَ التوق..؟!

أم أنكَ وحدك

في ليلِ الغربةِ

تفتحُ للغيبِ الذاهلِ

نافذةَ البرقْ؟!

مطرٌ في الليل

يدقُّ على صمتِ الحلْمِ

شريداً..

تنتبهُ الروحُ وقد أفزعها

ظلٌّ جاسَ وئيدا..

يا ظلُّ..

أما مثلُكَ ظلّ

أتلمَّسُ في مرآةِ الليلِ الحالِكِ

أبحثُ فيها عن خلّ

في أعماقِ سرائرِنا الموجوعةِ

يكمن نبضٌ ما زال على قيدِ الشوقْ

ما زال الحلمُ كشمسِ الثلجِ

يراوغنا

حتى نولَمَهُ زهر الخفْقْ

فإلام، أيا ظلاً يتوارى

خلف سجافِ الصمتِ،

يعيش الشوقُ

وتُذْبَحُ في هيكلهِ السِّرِّيِّ

فراشاتُ الصوت؟!

.. من شدةِ وجْدِ النحلةِ

وهي تراحق زهرتَها

أخذتْها الريحُ لوادٍ خالٍ

من زرعٍ وزهورْ

من لهفتِها المفجوعةِ

لعقتْ جرحَ الورد

وسالَ من الشهدِ دمٌ

وشعورْ

ما أصعبَ يا وَرْدُ

إذا استنفدتَ عطورَكَ

أن يسرق أوراقَكَ

في السرِّ صهيلُ الريحِ

ويخطفُ نورَك؟!

يا ذا الغائب تسهر

في طرفي ودمي

ماذا أحسستُ وأنتَ تشقُّ طريقَكَ

في حلُمي؟؟

هل أدمنتَ صدايْ؟

تخرج من أعماق حنيني

أصداءُ النايْ

فأصيح بواد:

يا ظلاً في شجري

يقتات على سهري

هل أحسستَ بوابلِ توقي

وهرعتَ إليَّ

ولم تلقَ من الحُبِّ سواي؟

لم تشعرْ

رغمَ ضجيجٍ حولي

إلاّ بهوايْ؟

نامي يا أصداءُ روحي

فغداً من تلقاءِ ربيعِ الورد

تضوع الأحلام

فسلامي

إن ذَبُلَ الليلُ

ولم يسرقْ أحلامَ هوى

مرّتْ ذاتَ فتونٍ

من شبّاكي

وسلامي

يا زهرة ليلي

تغفو في جفنِ ضفافي

إني من شدةِ وجدِ الروحِ عليكِ

بشرياني الدفّاقِ

غمستُ هواكِ

❑❑

أَيَّتُها المرأةُ البيضاءُ ... سلامٌ عليَّ

□ غياث رمزي الجرف

قمرٌ نبيذيٌّ ... حَفيفُ الروحِ

نَرْجِسَةٌ سكرى أنتِ

وأنتِ شَجَرٌ تعرّى

عِنَبٌ مُشْتَهى

تِيْنٌ بهيُّ الشفتينِ

تُفّاحَةٌ فِرْدَوْسيّةٌ ... أنتِ

أغنيةُ الريحِ ...

حَمامَةَ اللّهِ الوارِفةْ

حمحمةُ الخيولِ

صهيلُها الأبديُّ أنتِ

حديقةٌ حافلةٌ

بالشذا وحباتِ الندى ...

وأنتِ امرأةٌ .. تَرْفُلُ

في كلِّ حينٍ بالفصولِ الأربعةْ

واشتعالِ الأَوْرِدَةْ ...

بشقائي الذي لا ينتهي ...

كأنّي و«سيزيف»

توءمانِ لا يفترقانْ ..!

***

أَيَّتُها المرأةُ البيضاءُ ...

كَمْ كنتِ تتدينَ ...

كلّما اعتراني جنونٌ

واعتراكِ فتونُ

وكَمْ كنتِ تهمينَ ...

كلّما هَمَسَتْ يدي الخضراءُ

في ملكوتِكِ الأعلى ...

***

أَيَّتُها المرأةُ البيضاءُ ...

في كلِّ ليلٍ

خلفَ قُضْبانِ غُرْبَتي ،

وارْتِحالي

أتملّى منكِ

وأنتِ بردائِكِ الهَفّافُ

ترسمينَ على جدرانِ مملكتي الصغيرةِ

سماءً باكيةً ،

ملامحَ وطنٍ ،

قلباً تَفَطَّرَ

قصيدةً مُبَعْثَرَةً ،

جداولَ موسيقا ...

وترسمينَ

وردةً جوريَّةً ،

خمرةً مُضرَّجَةً بالشَّفَقِ

رجلاً وامرأةً متعانقينِ

حتى النشيجْ ...

وأشياءَ أخرى

تحتلُّ ذاكرتي ووقتي ...

***

أَيَّتُها المرأةُ البيضاءُ ...

كَمْ تَشَظّيْتُ ،

كم غيَّرتْ دورتي الدموية

مداراتها ...

وأنتِ تنسابينَ كالسلسبيلِ

على أنغامِ «موتسارت»

وأصابعِ «شوبان»

فراشةً عاشقةً نشوى

تتهادى بعدَ حينٍ

على صدري المُوَشّى
تشعلُ سيجارةً ...
ترشُفُ الصّهْباءَ السماويّةَ
ميَّادةً لعُوبْ
تَخُطُّ بالكَرَزِ العذبِ الكريمْ :
أَيُّها الحالمُ الغريبُ ..
المُدَثَّرُ بالجحيمْ .. !
وحياتي إنّي أتجلّى فيكَ
شمسَ الدجى أصيرُ
ألِفَ..
باءَ..
ياءَ الكلامْ
موجَ البحارِ ..
شدوَ الحمامْ
لحنَ الطيورِ والشجرْ
إيقاعَ القلوبِ
والنهرِ
والمطرْ
جمرَ الحكاياتِ والسّمرْ ...
وفيكَ يا حبيبي ...
تفيضُ أنوثتي
تغمرُ الأكوانَ
تضيءُ عتمةَ الأيامْ ...
والليلَ المقيمْ
تحيي اليبابْ
تُزَنِّرُ الأرضَ والإنسانْ
بالجوى واللغاتِ الحانيةْ ...
بالصباحاتِ والمساءاتِ الشاديةْ
وفيَّ يا حبيبي ...
يتحلّى العالمُ
ويزدانْ
أنا سُلافتهُ منذُ الأزلْ
وأنا ياسمينتهُ حتّى الأبدْ ...

***

أَيَّتُها المرأةُ البيضاءُ ...

حنانيكِ ، حنانيكِ ...

المدى دامعٌ وحزينُ ...

فضاءاتي تَرَمَّدَتْ

وجهاتُ العالمِ الأربعِ سادِرَةٌ

في ليلٍ بربريٍّ

طويلٍ ، طويلْ..؟!

فنامي (لأتبعَ رؤياكِ

ونامي لأحفرَ مجرى لروحي

التي هربتْ من كلامي

وحطّتْ على ركبتيكِ ...

لتبكي عليَّ..

أنا العاشقُ السّيىءُ الحظِّ

لا أستطيعُ الذهابَ إليكِ

ولا أستطيعُ الرّجوعَ إليَّ)...

أَيَّتُها المرأةُ البيضاءُ ...

التي ما بَرِحَتْ

نايَ قلبي الشهيدْ

وعمري الشريدْ

ردِّي عليَّ اللِّحافَ ،

وانْصَرِفي ...

❑❑

قصيدتان

□ ليندا إبراهيم

سِيْرَةُ العَاشِقِيْن...

سِيْرَتِي...

حِبْرٌ قَدِيْمٌ فِي دَوَاةِ الغَيْم

حَيْثُ "اللهُ" لَمْ يَبْدَأْ نَشِيْدَ الخَلْق...

لَمْ يَكْتُبْ عَلَى أَلوَاحِهِ الغَرَّاءِ

أَسْمَاءَ الزَّهَرْ..

مَوْطِنِي...

كَوْخٌ لِعَرَّافٍ يُسَمَّى كَاهِنَ الأَسْرَار

صَلَّى لانْعِقَادِ السُّكَّرِ المَكْنُونِ

فِي قَلْبِ الثَّمَرْ

قَامَتِي...

مِنْ عَسْجَدِ الرَّغْبَةِ...

أيَّامِي.. شُهُورٌ بَالِيَاتٌ

أَخلقَتْهَا سِيْرَةُ الأرضِ عَلَى مَرِّ السِّيَر...

وَسَأَبْقَى...

السِّرَّ مَورُوثاً برُوحِ العَاشِقِيْنْ:

قَمَراً إثرَ قَمَرْ!!..

.

.

ومَا أنْ بَدَأتَ بأنشُودةَ الخلقِ

حتَّى رَأَيْتُكَ!...

نَادَيْتُ: يَا رَبّ هَذَا حَبِيْبِي...

تَقَبَّلْهُ إكلِيلَ قَمْحٍ بِفِصْحِكَ...

شَلاَّلَ شُكْرٍ بِأَضْحَاكَ..

يَا عِيدَ كُلِّ الجِيَاعِ..

وَسَيِّدَ هَذِي المَسَاكِيْن..

هَذَا حَبِيْبِيْ..

رَسُوْلُ التُّرَابِ إِلَيْكَ...

وَقِدِّيسُ "تَمُّوزَ"

هَذَا مَسِيحُ الجَسَدْ

بِعِيدِ الأَحَدْ

وَسَيِّدُ مَمْلَكَةِ العَاشِقِيْنْ...

.

.

هَذِهِ سيرةُ العَاشِقِيْن...!!

يَؤُوْهُونَ وَجْداً..

يَذُوبُونَ..

كَالسِّرِّ في خاطر الزَّاهِدِينْ..

فَيَا حُبُّ..

خَمَّارَ هَذِي الكُرُومِ

وَحَارِسَ وقتِ اليَنَابِيْعِ

اسْقِ الظِّمَاءَ إليكَ

رَحِيْقَ رَحيقِ الحَنِيْنْ..

وَإمَّا رَجعْتَ إلى البَدءِ يا حُبُّ،

فَاجْعَلْ نَشِيْدِي:

نَشِيدَ العَصَافِيرِ فَوقَ الحُقُولِ..

وَأغنيةَ النَّبعِ قربَ السَّواقي

وَترتيلةَ الحَورِ في دَيْرِ أيلُولَ

تَرنِيمَةَ الخَالِدينْ...

وَقُلْ:

هذِهِ "سِيرةُ العَاشِقِينْ!..."

سأمضي جميلا...

يمامٌ هو العمرُ مرَّ.. وقلبي كوخٌ تلوحُ نوافذُه البيض في عتمة الروحِ...

أرخي أنينيَ فيه وأمضي كراهب دير يشيخ قبيل الأوان... وما ترك الحزن لي من بقايا متاعيَ إلا قليلاً..

سأمضي جميلاً...

يمام.. وأمضي بكل حنيني إلى أملٍ أصنع اللوز فيه ومنديل أمي يلوح لي من بعيد... ووجه لـ"ابنيَ" يهتف لا تنسَني يا أبي لاقني للترابِ... إذا ما وجدنا إليه سبيلا..

يمام هي الروح تهدل فوق رصيف الحياة الموشى بدمع اليتامى وحزن الأيائل، ياااا وطن القمح.. هيء لنا منذراً أو رسولاً....

يمام يحط على شرفة الروح.. هذا أوان الرحيل..

كأني سأمضي بكل جراحيَ...

لي كفن من قصائدَ كالحلم..

قصر من الأمل المستحيل..

ولكني سوف أمضي جميلاً...

11 آب 2015

□□

القصة

1 ـ في وقت قادم .... آمال شاهوب

2 ـ ولم تأتِ أمي .... ديمة داوودي

3 ـ الهطول حباً .... رزان عويرة

4 ـ البطل .... عاطف صقر

5 ـ عزلة ومئة من الزمن .... مشلين بطرس

6 ـ قصتان قصيرتان جداً .... وفيق أسعد

كانت الشوارع في كل يوم تلد التوائم من الأجنة الحمراء التي تسرح مع الجرذان السوداء دون دراية بعداوة تلك المخلوقات لتجد نفسها وليمةً محبّبة على موائد القوارض التي رسمت صوراً ترشح اللون الأرجواني في ظل تكاثف الضباب فوق المساحات التي تتحرك فيها تلك المخلوقات. فباتت المشاهد سراباً ولم يعد قادراً على التمييز.

لم يبق سوى صدى الأصوات المتداخلة ببعضها بعضاً .تحمل اختلاطات الأنين بالنهم ،أما صوت والده فكان يقرع كالطبل بوجهه عندما ثار عليه: انظرْ إلى الأعلى واجعل الأفق المرتفع مرآة وجهك حيث المدى الذي لا يراه أحد سوانا انتهزْ فرصة الأزمات إنها فرصتنا ،والعجلة تدور بسرعة، فأنا أصلي كل يوم لتكون أزمة مديدة .لا تنظرْ إلى الأسفل الذي يُبْطِىء مسيركَ فتتقلص النّعم أمامك وتصبح ملحداً.

أما ميلادوف فقد اختار درب الإلحاد ليرى البشر الذين جُعلوا قواعد لأهراماتهم يتّحدون في ألمهم بعد أن فرقتهم اختلافاتهم وهم على أرض واحدة ،فالجميع الآن يُعصرون تحت أيدي البنائين لقد جثوا واتحدوا على رقعة واحدة من دمائهم النازفة.

أحسّ ميلادوف بفيضان اللون الأحمر الذي أيقظ إيمانه بهؤلاء البسطاء الذين سينهضون في وقت قادم ويهدّمون أعظم الأهرامات لأن عزلتهم لن تدوم طويلاً وإن إرادتهم ستنتصر على من أراد لهم ذلك القاع المظلم.

ومن يقظة إيمانه تهتز القضبان الذهبية حوله .تشتعل روحه بألم متراكم يدفعه إلى طيّ القضبان محاولاً الهروب من حصار القفص ليصطدم بعصابة الجرذان الذين ينتظرون مروره كي يكون صيداً ثميناً في المختبر الذي صنعوه للفئات الهرمية التي تدخل إليه وتبقى في سبات أبدي.

❑❑

القصة..

ولم تأت.. أمي!

❑ ديمة داوودي

لم تتداعَ الجدران.. لكن عائلتنا هي التي فعلت، كما تتداعى الأرواح الغريبة..

في بيتنا.. ذلك البيت الريفي الكبير.. كنا نعيش أبي وأمي وأنا.. بيت مزروع بالعواطف الجيّاشة.. تحفّه نسائم الحب وتزخر به سواقي العطاء.. وحدها ابتسامة أمي بدأت تتلاشى، حتى صارت الدموع ملء مساحة الأحداق، من بعدها سيؤنس أرواحنا؟..

البيت يعجّ بها ليل نهار، الآن أشعر بها أكثر من أي شخص.. كانت تقاسمني تقلبات وفصول وجهي وحتى شراييني وتفاصيل ابتسامتي.. الدفء يشعّ من مسام يدها البيضاء ويدفئ جنبات المنزل وجدرانه الباردة، كان يكفيني بحة صوتها وإشراقة ابتسامتها كل صباح..

***

المتوفاة أمي!..

كنت مدللتها الوحيدة حتى رحيلها، وآخر من رآها، كأني رأيت روحها ترحل عن جسدها الرقيق، تجمّدتُ، لم أجرؤ على الصراخ! ولا البكاء، كذبت على نفسي.. قلت إنها نائمة، أو ربما غرقت في حلم جميل.. لكن يدها الباردة ووجهها الساكن يقولان: لقد غفت وللأبد..!.. ليتني حاولت إمساك روحها لأعيدها إلى الجسد الرخامي المصفر، ليتني حاولت منعها من الرحيل.

التداعيات والأيام تمضي.. ينفرط عقد اللؤلؤ الذي كانت تزيّنه أمي، لم يبق أحد سوانا.. أنا المفجوعة بالوحدة وأبي النحات يقضي نهاراته ولياليه بين التماثيل والصلصال أكثر مما يقضيه معي.

ربما يواسي وحدته بنحته لوجه أمي.. فكثيراً ما سمعته يخاطبه ويناجيه من دون أن يرد، حتى بتّ أخاف عليه من الجنون لفرط حبه وتعلّقه بذلك التمثال الصامت، هو ينام في غرفة الصلصال.. وأنا أنام فوق كتبي ودفاتري. في وحشة الغرفة تراقبني صورةُ أمي قرب شمعة تتساقط دموعها على مكتبي الخشبي، أوقد الشمعة كل مساء فيزورني وجه أمي، تتكئ

على حافة السرير، تمسّد بيدها الباردة خصلات شعري، وإذا ما غفوتُ تمضي لتطارد أشباح الليالي الطويلة التي طالما أرعبتني.

***

تتقاذفني الظنون والأفكار العابثة حين يغادر أبي متوجهاً لجنازة جديدة، ليتها تكون الأخيرة، إذ لم يبق متسع لأطياف جديدة، لم يبق لي إلا أطياف لأموات تجول في الغرفة، وتستقر في المكان نفسه، فإن ذهبت صباحاً، ستعود مع المساء، تداعب الذاكرة والذكريات.. بعضها يلهو متلذذاً بدموعي، يستبيح لحظات الأمان، والآخر يعبث بستائر النوافذ.. أتلفّت فلا أجد أحداً سواي وصورة أمي التي أكلّمها ليل نهار.

الأرواح تجتاح بيتنا الريفي كل ليلة، فلا أرى ولا أحلم إلا بها هي، لعلها أرسلت تلك الأرواح لتطمئن عليّ، آه لو تعلمين يا أمي كم سبّب لي تلك الأرواح رعباً كبيراً، خاصة في ليالي الشتاء حين يرمي المساء شباكه المبللة لتثقل روحي، أو حين أنظر في المرآة لأجد روحي محاصرة بتلك الأرواح.. هل سيطول الغياب يا أمي حتى بعد الموت؟!..

***

كثيراً ما كانت أمي وفي هذا الوقت بالذات تأتي إلى غرفتي.. تتفقدها تقلب دفاتري وكتبي، تعبث بأوراقي، ثم تقبلني قبل أن تنسحب بهدوء ملاك طائر، مازلت مذ رحلت، أنتظر قدومها فلا تأتي، لا أدري لِمَ لم أقتنع بموتها حتى الآن؟.. ألأنني أشعر بروحها؟ أذكرها.. كانت باردة كالثلج، عيناها شبه مغمضتين، وابتسامتها الدافئة لم تفارقها، حتى وهي جثة مسجاة ستتيبس وتزول بعد أيام.. لا أدري كيف امتدت يديّ لأغطيها لعلها تشعر بالدفء، ربما كنت على وشك الجنون يومها، كل من في الغرفة يبكي ويصرخ، لا أدري كيف اختنق صراخي في حلقي وانفجرت الدموع والأوجاع في قلبي.. اشتقت لك يا أمي.

اليوم.. وبلا شريط أسود قرّرت تعليق صورتها على الحائط في الصالة التي كانت تقضي معظم أوقاتها فيها، يوم كانت على قيد الحياة.. أحضرت السلم وصعدت درجة.. اثنتين.. ثلاثاً، حتى الخامسة، أحتضن صورتها بيد، وأساعد نفسي على الصعود باليد الأخرى، شعرت بالسلم يتأرجح، حاولت الثبات، فانزلقت مني صورتُها وكأن قلبي انزلق معها، حاولت التقاطها وما استطعت، سمعت صوت ارتطام قويّ على الأرض، شعرت بنفسي أهوي من أعلى جبل.. تسمّرت في مكاني، أصابعي ممتدة قليلاً نحو صورتها، وعيناي مثبتتان على نقطة في السقف، شعرت بالبرد يتخلل مسامي وشراييني، ثم أظلمت الدنيا في عيني، وفقدت كل إحساس وشعور، سمعت صرير الباب الذي يفتح بحرص شديد.

رائحة أمي.. عطرُها.. أشعر بوجودها، هاهي تحوم فوق جسدي تتأملني على مهل بدهشة واستغراب. هل أكلمها، وكأننا روح واحدة بلا جسد، أيمكن أن أضمّها؟ لكنها لا تراني، إنها تعانق جسدي، ذلك الملقى على الأرض، وتضمّه إلى صدرها..

- (لا لا.. أمي.. يا أمي، أنا هنا، ضميني.. ماذا تفعلين.. كلميني.. انظري إلي أمي.. أمي..!)..

هي لا تسمعني، لا تنظر إليّ، لكني أشعر بدمعها، يتساقط على جسدي، أسمع بكاء يشبه بكاءها.. ونشيجاً يفتت روحي وقلبي.. سمعت صريراً آخر للباب، كان القادم أبي، تلاشت أمي وعاودت الغياب، ركض والدي نحو جسدي الملقى على الأرض، واستيقظت بين ذراعيه أشهق شهقة المحتضر، سألته عن أمي.. وبفرح أبلغته بحضورها، فلم يجب، ساعدني على الصعود لغرفتي ثم عاد كعادته إلى غرفته، بين التماثيل والصلصال، وبقيت وحدي أنا وصورتها، والكثير من الانتظار.. لم تأتِ لتتفقدني في سريري، أو للاطمئنان عليّ آخر الليل..

الفجر ينسج خيوطه الأولى، أسمع أغصان الأشجار تطرق زجاج النوافذ.. تحاول الدخول، كانت طرقات عنيفة، خفت، خفت كثيراً، لم أفتح عيني، خيّل لي أني أرى شبحاً لم أستطع تمييز ملامحه فهو غريب تماماً، أشعر بمسام جسدي تنزّ دماً لا عرقاً، هناك من يصرخ وينوح خلف زجاج النافذة، ومن جديد يحاول الدخول.. لو كانت أمي لدخلت من الباب، فروحها لم تغادر المنزل أبداً، ربما تكون مختبئة في مكان ما، سأجدها، بل سأسعى للقائها حتى لو لم ترني أو تشعر بي.. أغفو.. فيتراءى لي حضنها وكأن فيه دفء الشمس.

في الصباح وعلى زقزقة العصافير أستيقظ، وكلي أمل وإصرار أن أرى أمي وأتحدّث إليها، فكرت كثيراً.. عليّ السقوط مرة ثانية لتلتقي روحي بروحها، لتتلقفني بين ذراعيها الحانيتين، تأكدت من مغادرة والدي البيت، لم أتردّد، صعدت السلم وعلى الدرجة الخامسة أرجحته..

سألقاها.. وسأحكي عن شوقي، عن افتقادي وعطشي لها، عن ضحكي الكاذب بين الناس، عن ابتسامتي التي ألصقها قسراً على وجهي، عن مرارتي بعدها، قد تلامس بكفيها وجنتي، لست أخاف السقوط مادمت سألتقيها!.. وأرتمي بحضنها من جديد.. لن أخبر أحداً بلقائي، فكعادتهم.. سيتهمونني بالجنون، حتى والدي لن أخبره، سأتركه مع تماثيله وصلصاله، وستكون أمي لي.. لي وحدي!.

تهتُ بين أفكاري.. بنسمة دافئة تلفح وجهي.. هاهي نعم.. هاهي جانبي.. أقصد جانب البنت المرمية على الأرض، بنت تشبهني تماماً، لابد أن هذا جسدي.. مالي أراه وكأني غريبةٌ عنه، أراه من الخارج كشخص آخر إن كان هذا جسدي فمن أنا؟ أهذه حقاً روحي؟!!..

أذكر أنني سمعت ارتطاماً قوياً، لم أعرف مصدره، ثمّة بريقٌ في سقف الغرفة كاد يحرقها، شعرت بأمي.. برائحتها تقترب شيئاً فشيئاً، تلفتّ حولي فلم أجدها، بحثت بعيني أكثر، رأيتها تظهر من خلف الغيوم أو الضباب.. خطواتها تتسارع.. تتجه نحوي، تنزلني من على السلم، وتضمني بذراعيها، تقبلني.. تنظر إليّ بعينين لم تكونا كأعين بقية الأرواح التي ترافقها، تنظر بلا أحداق، بعينين تلمعان كالضوء، كانت عيناها تفيضان حناناً، حتى إن شكلها لم يتغيّر.. تضمّني بقوة حتى ظننت أن ما كنّا فيه من حداد وسواد كان كابوساً ليس غير، تخيّلت أنها عادت للحياة من جديد.. كادت ضلوعها تتشابك بضلوعي، كلّمتها

عن كل شيء، وأخبرتها كيف كنت أنوي أن أرمي نفسي وأهوي لألتقيها، أخبرتني.. أنها تراه.. ترى والدي أيضاً يجالس تمثال وجهها، ويحادثه وتتمنى أن تكلمه وترد عليه لكنها لا تستطيع.

قالت لي:

- إنها تشعر بأنها حيّة، لا تزال هنا بيننا، تسمع أحاديثنا وتعرف كل ما يجري في زوايا البيت، بل كلّما زار أحدنا قبرها، وبكى، كانت هي أيضاً تبكي.. وكم كان كل هذا يؤلمها.

كأن روحها مسجونة في غرفة زجاجية تعزلها عنا، وهذا ما يزيدها عذاباً وموتاً.. تحاول أن تجيب، أن تكلمنا، أن تقترب، لكنها لا تستطيع.. ثمة حاجز يبعدها عنا، لا يسمح لنا برؤيتها أو سماعها، فيما هي ترانا وتسمعنا.. قالت لي إنها في مكان أعلى من كوننا الأرضي، لم أفهم كثيراً.. اكتفيت بفرحي لوجودها إلى جانبي، لم أفهم لماذا قالت لي: في مرحلة ما نكون أكثر من أجساد تحمل أرواحاً.. الآن فهمت أنها باتت أقرب إلى السماء والشمس والنجوم.

ربتت على كتفي طلبت مني ألا أعاود إيذاء نفسي، ووعدتني أن تزورني كل ليلة، قالت لي إن روحها تحرسني، وأنها لم ولن تنساني أبداً.. انهمر دمعي ساخناً.. خفت فقدانها.. جذبتني من يدي وبدأنا نلعب بالوسائد كطفلتين صغيرتين، فرحت كثيراً.. لكن فجأة ساد صمت ثقيل.. أطبق على غرفتنا وسرق فرحنا من جديد.. تحركت الستائر على النوافذ كعادتها معلنة قدوم زائر غريب، غير معروف، حتى الأنوار خافت من مجيئه فبدت تنوس وتنطفئ.. اقتربت الروح أكثر.. كانت على هيئة شيخ كبير.. أمسك أمي من ذراعها وعقد حاجبيه الكثيفين، وجذبها للخلف، راحا يتراجعان معاً وأمي تلوح مودعة، لحقتُ بها.. أسرعتُ لأسحبها منه لأستعيدها لأبقيها معي لأمنعه من سرقتها ثانية، لكني لم أستطع، فما إن اقتربت منهما وحاولت الإمساك بها، حتى لفهما ضباب كثيف اختفيا خلفه، وتركاني وحيدة، ملقاة على الأرض، البرد يسري في أوصالي، شعرت كأن حبات مطر تتساقط فوقي، والنور يعاود لعبة الاختفاء، الأرض تحتي تحاول التهامي، قاومت فشلّت حركتي.. حبات المطر أصبحت سيلاً يغرقني ولم أعد أتنفس..

لم أستسلم.. قاومت، وازداد السيل أكثر، أصبح كبحر متلاطم الأمواج، ينهرني ويقذف بي ما استطاع، ومازالت الأمطار تنهمر عليّ باردة جداً، حتى تغيرت فجأة، فازدادت دفئاً.. شعرت بالاختناق.. صرخت، مرتعبة خائفة، عدت من الموت.. نعم عدت من الموت..!.

كانت دموع والدي الخائفة التي انهمرت من عينيه تسري في عروقي كحبات المطر، يهزني بيديه المتعبتين لأستيقظ، فقد كنت مرمية على الأرض بلا حراك.. لأن أمي لم تأتِ.. نعم لم تأتِ!!.....

□□

القصة..

اهطول حباً

❑ رزان عويرة

تعبت ذراعاي من طول حملي وترددي... لم أزل معلقةً من فتحة السقف، أتأرجح بين رغبتي وخوفي..

لقد لبّيتُ دعوتك للهطول حباً على أرضك العطشى، يشدني فضولي، وسحرُك، رفعتَ قرصاً حديدياً على الأرض يستر مدخلاً إلى حياتك، قفزتَ قبلي وما زلتَ تكلمني بصوتك الرقيق عن روعة الحياة هنا، عن مملكتك التي صنعتَها لمن دخلوا حياتك فأسعدتَهم، تحت الأرض، ثمة شكٌ ما يراود أفكاري: إذ كيف لحياةٍ تحت الأرض أن تكون سعيدة؟!

نزلتَ تسبقني وهممتُ لأتبعك، ظننتُ درجاً سيقودني إلى الأسفل كما قادك، فلم أره! كيف نزلت ببساطةٍ هكذا؟ وطئت قدماك الأرضَ قافزاً بحيوية، فأضيء المكان واشتعلت المشاعل، يضطرب نورها بحركة ردائك فترسمُ لوحاتٍ مرتجفةً على حجارة الجدران، كان بهواً واسعاً رطباً جمريّ النور يتوسط أبواباً خشبية كثيرة تدججت بسلاسلَ وأقفالٍ ومساميرَ حديديةٍ كأبواب القلاع، فتحتَ أحدها بمفتاحٍ يختبئ في حُجرٍ أعلى الباب، ومع صرير الباب العتيق خرجت امرأة في ريعان الحب.. والصمت.. يتراكض أمامها صغارٌ يملأون بهو المكان بضحكات لاهيةٍ جاهلة، لها من الجمال ما يفوق الكثيرات، انسدل شعرها الذهبي الجميل على كتفين أبيضين ناعمين ولكن.. كيف تطيق الحياة هنا! في عينيها انتظارٌ وشوقُ عاشقة، لا يدرؤه انكسار النفس في هذا الأسر... ها أنت تقترب، تحتضنها بشوق وتحن على رأسها، تشم شعرها، ها قد ظهرت بيدك باقة ورودٍ أخرجتها من كمّك فجأة، بتعويذة ربما، ابتسمتْ هي بفرحٍ منقوص، وغابت تحضر لها ما يحملها مع قطيرات مياه تظل تقطرها عيون الجدران.

نظرتَ إليّ ببراءة عينيك ولم أزل أراقب بابتسامةٍ من الأعلى، ابتسمتَ لي فسحرتَني، ربما بتعويذة أخرى تتقنُها، وأومأتَ بيدك الحانية بلطفٍ تدعوني لأنزل، كنتَ تشدني بكل جاذبية الأرض وتشلّ رزانة عقلي، وتؤثر على قراري في العودة أدراجي.

جلتُ ببصري عالمك، أغالب ريبتي بالأمل، بوهيمية المكان ونور المشاعل المتراقص حول نارها، يحوّل اهتراءَ الأرضية وعِتق الجدران إلى مزيج راقٍ من الألق والاستحواذ، ويأسر من يراه بين أساطير ألف ليلة وليلة، قلت لي معجّلاً: هيّا.. وعيناك تكبل قلبي بكل ودّ، أنزلتُ قدميّ أهزّهما بدلال وقد هممتُ بالهبوط، اطمأننتَ لقراري أو ربما أردت أن تريني شيئاً جديداً، فتوجهتَ نحو باب آخر تزيح عنه السلاسل، وتفتحه بمفتاح سري يختبئ فوقه، ليمر من شقّه ضوءٌ يدافع الظلام، غرفةٌ أخرى حسْبْتُها فارغة تخرج منها امرأة أخرى لم تزد جمالاً عن الأولى، سوى بشعر أسود طويل يكاد يلامس ممشى الأقدام، يتمايل عن جسد جميل، ممتلئ قليلاً عند الصدر والكتفين... والبطن!! "يا إلهي!" هتفتُ لنفسي مذهولة! لمحت بطنها وقد تكور بداخله شيءٌ ما تدركه أية أنثى... جنينٌ تتحسسه كفك بحنوّ! ها أنت تركع أمامها، وتقبل ما تكور تحت ثوبٍ لا يستر كثيراً من جسدها، وبشهقة حبها أشعلتْ حواسك لتقبلها، وأسكرتك جرعة حبٍ ثمل، جردتَها به من عالي ثوبها وبدأت تقبلها ببطء، كنمرٍ يتشمم فريسته، بدأ خفقُ قلبي يزيد، لا حباً وإنما دهشةً وحيرة، كيف لك أن تفعل هذا أمامي!!! ارتعشتُ وفقدت اتزاني فهويت، لكن أصابعي عاجلتني بأن أمسكت طرفاً حديدياً كان يحمل الغطاء الذي رفعتَه ونزلتَ منه...

***

عرق الجدران المالحة وصدأ الحديد العتيق أثّر على أصابعي فبدأت تتخلى عني بوهنها، قاومت وقاومت، أجاهد الجاذبية لأرفع جسدي المثقل بالخوف، تتأرجح معي أمنيات غرامٍ كنت أحلم أن يحبل به قلبي... قبل الساعة...

حين سمعتَ أنفاسي المرتبكة، رفعتَ رأسك لتتذكرني لم أزل في الأعلى، ولم يستطِع بعدُ احتلالي، أو إحلالي إحدى غرفك المعتمة، هرعت تحمل مشعلاً من أحد الأذرع فاقداً رويّتك، تسارعت أنفاسك لاهثاً، تدخل الممرات المظلمة، تتفقد ما وراء أبوابك المنسية، تطرق كلاً منها بجنون، بأملِ ألاّ تسمع استجابة إحداهن من ورائه، طرقتَ باباً واثنين، وأربعة... تابعت الطرق على الأبواب الباقية، الخامسَ فالسادس.. طرقاتك المجنونة على كل الأبواب

أيقظت كل من خلفها وتعالت الأصوات: عويل امرأة من هنا، وبكاء مراهقة من هناك، ونداءات كثيرة اختلطت دموعها بكل الأصوات... وأنت ما زلت تبحث عن باب غرفة بسرير وقضبان، لن تُجيبك امرأةٌ من خلفه...

يا إلهي، لقد صحبتَني إلى سجنك لا إلى مملكتك، أوهمتني أنك ستلبسني تاجَها وتجلسَني على عرشها متفرّدة ووحيدة ولا أحد يشاركني مُلكها وهواك...

أنفاسي تتسارع، تتعبها محاولات الهروب، تخشى أن تطير بإحدى تعويذاتك فتقبض على قدميّ، أو تغلق عليّ مخرجي إلى حياتي، أربكتني الأصوات المتداخلة وأربكتك، حتى زمجرت حنجرتك الدافئة بصيحة غضب آمرةٌ، ارتطم صداها بكل شيء، أصمتتْ بحّة الحناجر وبكاء العيون وضحكات الأطفال.. وهيمن الصمت... إلا على تلك المتمردة، التي لم تزل تروم النجاة..

رفعت نظرك إلي مجدداً، لابساً حنانك وشوقاً ابتكرتَه من أجلي، ومادّاً يداً حبيبة، تهتز فيها مفاتيح كل الزنزانات، تدعوني لأهطل حباً على أرضك العطشى، وألبسَ تاج العرش المنتظِر... أطلقت ببسمةٍ من ثغرك سهماً اخترق قلبي فهدأتُ.. استكنت تحت سلطان جبروتك، وطغيان جاذبيتك، ولم أزل معلقةً من السقف، أتأرجح بين رغبتي وخوفي، وقد أوهن ذراعيَّ طولُ حملي وترددي....

2015/3/28

❑❑

القصة..

البطل ..

❑ عاطف إبراهيم صقر

تتسم لقاءات المخرج المعروف سعيد مع الكاتب اللامع مدحت بسمات غير عادية لطالما تحدّث عنها أهل النقد وأصحاب الاختصاص... وقد اعتُبرا معاً من رموز المسرح التجريبي، وأحياناً العبثي.. وكانا ـ حسب الكثير من الآراء ـ مميزَين بتناغمهما، وبطرحهما أفكاراً جديدة، واختراقات فنية مبتكرة، وكان الجميع أصدقاءً وخصوصاً ينتظرون بشوق وفضول عرض مسرحيتهما الجديدة التي سبقتها شائعات كثيرة، والتي لم يستطع أحد انتزاع أية معلومات عنها وعن جديدها.

كانت (البروفات) تتم بسرية.. وقد تم اختيار الممثلين والممثلات بعناية شديدة، كذلك تم استقدام أفضل الأخصائيين في مجال الديكور والإضاءة والموسيقا، وكان المؤلف يحضر البروفات ويناقش في كل شاردة وواردة. مع اقتراب موعد (البروفة) النهائية، تم القيام بحملة إعلانية كبيرة شغلت جميع وسائل الإعلام.

قبل العرض بساعتين امتلأت جميع مقاعد صالة المسرح بالمشاهدين، مع بقاء عدد كبير في الخارج بسبب نفاد التذاكر، وفي الموعد المحدد تماماً، أزيحت الستارة، وبدأت المسرحية؛

على خشبة المسرح كان يتواجد ثلاثة ممثلين وممثلة واحدة، وجميعهم يحافظون على وضعية ثابتة، ويبدو. من خلال الديكور. أنهم يقفون في صالة أحد القصور الفخمة... صفّق الجمهور عند إزاحة الستارة، ثم ساد صمت مترقّب أظلمتْ خلالَه الخشبة، وظهر ضوء وحيد تركّز على النصف العلوي لأحد الممثلين الذي اقترب بهدوء من وسط الخشبة وقال بصوت واثق:

ـ سيداتي سادتي، باسم أسرة مسرحيتنا أودّ أن أشكركم عظيم الشكر على حضوركم.. لكن، ولأسباب نجهلها، أعلمكم أن بطل المسرحية تأخّر عن الحضور! وإكراماً لكم فقد قررت أسرة المسرحية متابعة العرض، أما دور البطل فإننا سنؤديه

أمامكم كما هو تماماً بحيث لن تتأثر المسرحية بغيابه! أشكركم مرة ثانية، وأرجو أن تستمتعوا بالعرض. قال أحد النقاد لزميله الجالس بجواره في الصف الأمامي:

ـ بداية مبتكرة أليس كذلك؟

في اللحظة ذاتها سُمِعَ صوت في الصالة المعتمة:

ـ هه.. هه واللّه هذه (سمعة) مسرحية بلا بطل؟ همهم جزء من الحضور، لكن انطلاق حوار الممثلين جذب انتباههم، وبدؤوا يتابعون العرض!

أنيرت الخشبة بضوء مبهر، وصدرت موسيقا حماسية مرتفعة، ثم خفتت تدريجياً، وأثناء ذلك شمخت الممثلة الواقفة في الوسط ــ والتي كانت فائقة الجمال، وترتدي ثياباً ملكية، وتضع تاجاً صغيراً على رأسها ـ ومشت بثقة باتجاه كرسيٍّ يبدو كالعرش، فانحنى الرجال الثلاثة، وقال كلّ بدوره أثناء مرورها: مولاتي.. مولاتي.. مولاتي.. وقبل أن تجلس قالت بصوت دافئ وحاسم:

ـ استدعوا قائد الحرس!

كان الرجلان ـ الأول والثاني ــ قد واكباها واتَّخذا موقعيهما إلى يمين ويسار العرش بينما قال الثالث:

ـ أمرك مولاتي! ونادى بصوت أجش:

ـ استدعوا قائد الحرس!

في هذه اللحظة اتجه الممثل الذي كان يقف إلى يمين الكرسي إلى الوسط وقال مخاطباً الجمهور:

ــ إن رئيس الحرس هو البطل الذي أخبرناكم عن غيابه، وأنا سأمثل دوره في هذا المشهد.. ثم اتجه إلى طرف الخشبة، وتظاهر بأنه دخل للتوّ، ووضع قبعة خاصة على رأسه، واقترب بخطا منتظمة، وانحنى أمام الممثلة باحترام شديد وقال بحماس:

ـ أمر مولاتي؟ قالت الأميرة:

ـ اقترب يا سيف، اقترب.. فتقدّم الممثل إلى أن أصبح أمامها تماماً، فخاطبتْه بهدوء:

ـ إلى أي مدى أنت مخلص يا سيف؟ أجاب سيف بانفعال:

ـ أنا أقدّم روحي وعمري وحياتي فداء لك يا مولاتي! قالت الأميرة:

ـ أعرف مدى إخلاصك يا سيف، وأنا أثق بك ثقة مطلقة، ولذلك اخترتك لهذه المهمة. ثمّ رفعت يديها بطريقة توحي بأنها تأمر الجميع بالخروج.. وبعد أن خرجوا قالت بمودّة:

ـ أنت تعرف مقدار تقديري لك!

انفعل سيف أكثر وقال بلهجة العاشق:

ـ مولاتي.. أنا أضع قلبي تحت قدميك، مريني فأنسحق مع تراب الأرض.. مريني فأحلّق في السماء.. أنت النور في قلبي وعقلي.. أنت.. قاطعته الأميرة بلمسة حانية على كتفه، وقالت بلهجة مُحبَطَة:

ـ يا إلهي.. لماذا تتعارض رغبة القلب مع نداء الواجب؟ كم كنت أفضِّلُ أن أكونَ بعيدة عن القصور، وعن هموم الحكم، وأن أعيش مع من أختاره بهدوء وسلام.. بقي سيف راكعاً لكنه أمسك بيد الأميرة، ولثمها لثمة خفيفة..

في هذه اللحظة دخل ممثّل آخر إلى الخشبة وقال مخاطباً الجميع:

ـ لا، لا، لو كان البطل هنا لتصرف بشكل مختلفة.. إن هذا المشهد يحتاج إلى حرارة أكثر، انظروا كيف كان سيؤدي دوره!

ردّ الممثل الأول بعصبية:

ـ لقد أضعتَ مني هذه اللحظة الجميلة، لماذا لا تنتظر حتى أنهي المشهد؟ لكن الممثل الدخيل انتزع القبعة على رأس زميله، ودفعه دفعة خفيفة وقال بتعال:

ـ انظروا كيف يكون أداء البطل!

واتخذ مكانه راكعاً، وأمسك بيد الأميرة ووضعها على كتفه، وقال:

ـ نستطيع أن نكمل المشهد من هنا!

ثم ضم اليد الثانية للأميرة بكفيه، وجذبها إلى قلبه، ثم رفعها إلى فمه، وبدأ يقبلها بشهوانية واضحة..! فاحمرّ وجهها، واضطرتْ لسحب يدها ومتابعة الحوار:

ـ إذاً يا سيف.. أنت تعرف كيف انفصل الأمير "سالم" عن إمارتنا، وأنشأ لنفسه جيشاً خاصاً، والآن بلَغني أنه لم يكتفِ بذلك بل بدأ يعدُّ نفسه وجيشه لمهاجمتنا والاستيلاء على حكمنا! لذلك أريدك أن تنتقي بضعة رجال أشداء ممن تثق بإخلاصهم وولائهم، وتقودهم لتنفيذ مهمة خاصة؛ وهي اختطاف ذلك الجاحد الناكر للجميل! فهو كما تعلم يعشق الصيد، ويخرج في مثل هذا الوقت من كل عام في رحلة صيد تستمرّ أسبوعاً كاملاً.. إنها الفرصة المناسبة التي قد لا تسنح لنا ثانية!

وقف الممثل برجولة وقال:

ـ اعتبري الأمر منتهياً يا مولاتي.. سأسوقه كما تساق النعاج!

ثم انحنى وخرج بخطوات سريعة أصدرت صوتاً إيقاعياً قوياً،

بعد بضعة مشاهد، قال أحد الممثلين مخاطباً الجمهور:

ـ من المفترض الآن أن يدخل سيف وهو يسوق أمامه الأمير سالم مكبلاً.

ثم اتجه إلى طرف الخشبة، ووضع قبعة سيف على رأسه، وأمسك بطرف حبل موجود هناك، وشدّه حتى ظهر الممثل الذي يقوم بدور الأمير سالم فدفعه أمامه وقال:

ـ هيا تحرّك أيها الوغد..

ثم دفعه دفعة ألقته أرضاً، وتقدّم من الأمير، فانحنى وقال:

ـ ها هو الأمير سالم يا مولاتي، أحضرته حسب أوامرك!

وأعاد الانحناء بتواضع مبالغٍ فيه! قالت الأميرة ببهجة:

ـ يا لك من فارس همام!.. إنك تستحق مكافأة مجزية على شجاعتك وإخلاصك. قال سيف:

ـ أنا رهن إشارتك يا مولاتي، إن كلمة ثناء واحدة منك هي أعظم عندي من أية مكافأة..

توجّهت الأميرة بحديثها إلى الأسير:

ـ أنت هنا إذاً؟ ألم تشعر بالخزي والعار وأنت تخون من أحسنَ إليك؟ هل يكون جزاء صاحب المعروف طعنة غادرة في ظهره.. هل يكون الجزاء خيانته وخيانة وصيّته؟

كنت أميراً كامل الامتيازات، ما الذي كان ينقصك؟ وبماذا أسأنا إليك حتى تنفصل عنا، وتقسم إمارتنا العريقة إلى إمارتين متناحرتين؟

وقبل أن تسمع أية إجابة هتفت:

ـ أيها الحراس. خذوه إلى السجن!

دخل الحراس وأخذوه، ثم قالت الأميرة:

ـ سنحتفل احتفالاً كبيراً بهذه المناسبة!

وأمرت ببدء الحفلة؛ دخل الراقصون والراقصات، وبدؤوا استعراضاً جميلاً وكان سيف يجلس على الكرسي الأقرب للأميرة.. وبعد انتهاء العرض وانصراف الجميع، وقفت الأميرة مواجهة لسيف الذي أمسك يديها بيديه الاثنتين وقال:

ـ مولاتي.. أشعر أنني محلّق فوق الغيوم.. أشعر بنشوة لا مثيل لها وأنا أرى وجهك القوي يضيء أيامي.. قالت الأميرة:

ـ إنك فارسي الوحيد.. وأنت أحب الأشخاص إلى قلبي.. اقترب اقترب مني..

لكن سيف ركع على الأرض وانحنى مكتفياً بقبلة بروتوكولية من يد الأميرة! قاطع المشهد ممثل آخر قائلاً:

ـ ما كان البطل ليكتفي بذلك.. إن البطل أشد وسامة منك. أنا سأتابع هذا الحوار.. ثم انتزع القبعة، ووقف أمام الأميرة، ووضع يده على خصرها، وجذبها برشاقة، وضمّها

مقدِّماً مشهداً عاطفياً مثيراً مستغلاً وسامته وطول قامته وأكتافه العريضة في إضفاء مشهدية خاصة عالية التأثير، ثم قال بحنان:

ـ متى ستتكرّم مولاتي وتوافق.. إيه.. سيكون يوم الأمل.. يوم المنى. قالت الأميرة برقّة مبقية الأمل قائماً:

ـ كل شيء في أوانه.

في مشهد آخر قال أحد الممثلين مخاطباً الجمهور:

ـ ستشاهدون الآن حواراً بين سيف ومجموعة من الوزراء في الإمارة.. سأحاول تجسيد دور سيف كما كان البطل سيؤديه؛

قال أحد الوزراء:

ـ أرى أن الأوضاع غير مستقرة في الإمارة.. يجب علينا أن نقوم بإجراءات من شأنها وقف التدهور.

قال وزير آخر:

ـ أميرتنا وريثة شرعية، لكنها ما زالت غير قادرة على التعامل بحسم مع الكثير من المشكلات..

قال وزير ثالث:

ـ إنها لم تبتّ ـ حتى الآن ـ بمصير السجين.. وهذا يؤدي إلى إرباكات كثيرة! قال رئيس الوزراء:

ـ أجد أنه من الأفضل أن نوجد مجلس وصاية على العرش.. إلى أن نتأكد من أن الأميرة قادرة على تسيير الأمور بنفسها!

انتفض سيف وقال:

ـ إياكم وهذا التفكير السخيف.. إن أميرتنا حكيمة، قوية، واثقة، وهي تستطيع حكم إمبراطورية ضخمة فكيف بإمارتنا.. إن ما تقوله لا يعدو عن كونه كلام حساد طامعين لا يريدون خيراً لأميرتهم ولا لإمارتهم!

قاطعه أحد الوزراء وقال مخاطباً الجميع:

ـ هل تعتقدون أن ردة فعل البطل ستكون بهذا الضعف.. مجرّد كلام وكلام فقط.. لا إن البطل كان سيتصرف بشكل آخر.. أعطني القبعة.. واستأنف مخاطِباً الجمهور:

ـ الآن سألعب أنا دور البطل سيف..

وضع القبعة على رأسه، وأشهر سيفه، وقال بصوت شديد الغضب:

ـ أيها الخونة تريدون أن تتآمروا على أميرتكم وولية نعمتكم؟ لن يحدث هذا وأنا على قيد الحياة! واقترب منهم بجرأة، وبدأ يطعن من كانوا يتآمرون وهو يصرخ:

ـ تحيا الأميرة.. تحيا الأميرة!

تتالت المشاهد بعد ذلك، واستمرت قصة المسرحية في التطور، وفي كل مشهد كان الممثلون يتناوبون على لعب دور البطل، إلى أن وصلت المسرحية إلى نهايتها، حيث تم التغلب على جميع العقبات، وأعيد توحيد الإمارة، كل ذلك تم بفضل شجاعة سيف وذكائه وإخلاصه، وحبّه الشديد للأميرة التي تزوَّجته في النهاية ليصبح أميراً.

بإعلان الزواج هذا انتهت المسرحية، وأسدل الستار.

في هذه اللحظة كان كل من المخرج والمؤلف يتوقّعان أنّ الجمهور سيبدي إعجابه بهذا العرض المميز.. لكن أحد المشاهدين صرخ في الصالة بغضب:

ـ ولكن أين البطل؟ كرر الصرخة آخرون:

ـ أين البطل..؟ أجل أين البطل؟

وتطور الأمر بسرعة، فقد رفع متفرج غاضب كرسياً، وقذف به باتجاه الخشبة، وصرخ:

ـ نريد البطل!

ردد الجمهور:

ـ نريد البطل.

وساد الصالة هرج ومرج شديدان، وبدا كأن الأحداث تنذر بكارثة.

في هذا الوقت كان المؤلف والمخرج مرعوبَين يتدارسان الموقف، وقد أعيتهما الحيلة؛...

ماذا سنفعل؟.. كيف نوقف هذا الجمهور الغاضب؟ وبينما هما يتناقشان، اقترب عامل (البوفيه) وقال:

ـ آآآخ يا ظهري! والله لا يوجد في هذا المكان بطل غيري، فأنا لم أسترخ ولا لدقيقة واحدة طوال العرض!

نظر إليه المخرج بعمق ثم قفز فجأة وقال:

ـ أنت.. أنت تعال إلى هنا... تأمله لثانية ثم قال:

ـ ألبسوه ثياب الفرسان.. هيا هيا بسرعة..

قاطعه المؤلف:

ـ ماذا تحاول أن تفعل؟

لكن المخرج كان منهمكاً وهو يصدر تعليماته:

ـ نعم.. هكذا.. شدّوا حزامه.. لا تنسوا السيف.. القبعة أجل.. هيا هيا.. تماماً.. وأثناء ذلك كان يخاطب عامل البوفيه قائلاً:

ـ إياك أن تنبس ببنت شفة! فقط ستسير معي، وتقلّدني، وتفعل كما أفعل تماماً..!

كان الجمهور الغاضب لا يزال يزأر عندما فُتحت الستارة من جديد، وظهر شخص في مقدمة المسرح وقال:

ـ أيها الجمهور الكريم.. أيها الجمهور الكريم.. وظلَّ يعيد الجملة ذاتها حتى هدأ الجمهور قليلاً، ثم تابع بثقة:

ـ يسعدنا أن نخبركم أن بطل المسرحية قد نجا بأعجوبة من حادث مروّع، وهذا الحادث كان السبب في تأخّره عن موعد بداية العرض، والآن يسرّني أن أقدّم لكم بطل مسرحيتنا الأستاذ الممثل الكبير...

اتجهت الأنظار إلى زاوية الخشبة، فظهر المخرج وهو يمسك بيد بطله (عامل البوفيه) الذي ارتدى زي الفرسان..

اقتربا بهدوء من وسط الخشبة والعيون تتابعهما بصمت، ثم انحنى المخرج، وقال بصوت خطابي وهو يشير إلى الفارس:

ـ بطل مسرحيتنا الأستاذ الكبير...

مزّقت الصمت صرخة عالية: (برافو)..!

وسرت بعد ذلك موجة تصفيق خفيفة، ثم تصاعدت لتصبح تصفيقاً حاداً اختلط مع هدير هتافات الاستحسان، ووقف الجمهور بأكمله لدقائق طويلة وهو يصفق ويهتف بإعجاب.. ثم تحوّل التصفيق إلى تصفيق إيقاعي منتظم ليعود ويتجدّد بموجات وموجات أخرى.. في حين كان البطل يقلّد ما يفعله المخرج، وينحني بأدب شديد، وابتسامةٌ واجفة متكلّفة ترتسم على وجهه السعيد!

❑❑

عزلة ... ومئة من الزمن

❑ مشلين بطرس

هاقد قطعتُ شراييني، وانتحرت وسالت دمائي كالبركان الهائج حتى تشكل منها محيط كبير كبير، رحت أغوص فيه وأسبح...

هاأنا قد تعلمت السباحة ولم أمت غرقاً كما أخبرتني يوماً اختبارات الفيس بوك.

آ....ه، ماأجمل االسباحة دون خوف، دون دولاب يحيط بخصري ليحميني من الغرق، أغوص مطمئنة فرحة وأغفو في عمق دمائي...

يوقظني من غفوتي الهادئة حوت كبير لاأعرف له نهاية، مكتوب على جسده "الظلم والاستبداد" قاومته بكل ماأتيت من قوة، لكن هباءً كل مافعلت، فقد ابتلعني وأصبحت في جوفه، وفجأة وعلى حظي النتن ظهرت معلمة التاريخ والجغرافيا تركل باب مرحاض المعلمات بقدمها، وتصرخ بي هيا...هيا اخرجي أيتها الكلبة!

وراحت تسأل التلميذات عني، هل ابنة معلمة هي؟؟

ومإإن خرجت من الباب حتى بدأ اللطم والصفع ينكسب على وجهي كنار جهنم. من بين دموعي رحت أشرح لها سبب اضطراري للدخول هنا، ولكنها لم تسمع، ولا تريد أن تسمع، بل أوغلت بي إلى عمق الأعماق وجرتني إلى غرفة الإدارة....

أدارت محرك التلفاز على أفلام الرعب المميتة، فشاهدت الحروب الصليبية وفظائعها، ثم الحرب العالمية الثانية التي كانت أشد ضراوة من الحرب العالمية الأولى....

قلت للمعلمة: أنني دخلت هنا لأن مراحيض الطالبات مقفلة، ولم أستطع أن أنتظر وقت العودة إلى المنزل و......وأمسكت بشعري وراحت تلوح برأسي يميناً وشمالاً وكأنه رأس دمية جسدها من خشب...

ثـم...ثـمّ شـاهدت الإبـادة الجماعيـة للـهنود الحمـر، وأدركـت كيـف قامـت حضـارة الحضارات.

إن المجـازر كلها تتشـابه والمختلف الأبـدي هـو الإنسـان، كـذلك كانـت مجـازر الأرمـن والسريان، الناس تُطعن بالحراب وتقتل بالرصاص.

أغمضت عينيّ من شدة الألم، لكن المعلمة أصرت أن أرى وأرى...، وقد تشجع هتلـر علـى تنفيـذ سياسـة الـتطهير العرقـي بعـد ذاك النجـاح الـذي تحقـق في الأناضـول..... ورأيـت الحـروب الأهلية تُفتعل على مدار الساعة هنا وهناك، وماتزال فلسطين محتلة، ومايزال العـرب يتقـاتلون ويُقتلون، حتى أصبح الوطن العربي السبّاق الأول في إنتاج أفلام الرعب والأكشن الواقعية.

عدت أبرر للمعلمة دخولي هذا المرحاض: بـأن بطـني يـؤلمني ولم أسـتطع الصـمود، لكنها لم تفلتني من قبضتها وأخذت تضربني علـى ظهـري ضـربات متلاحقـة شـلت مفاصلي، وأرخـت مكاحلي....

رُفـع مـن جديـد صـوت التلفـاز عاليـاً علـى فـيلم كـان عنوانـه "داعـش" فلـم رعـب مابعـد الحداثة....

في لحظة شرود من المعلمة استطعت أن أفلت مـن قبضـتها، وهرعـت أهـرب... وأهـرب وأنـا مازلت في جوف الحوت ذاك الحوت اللئيم، وما إن رأيت بصيص نـور مـن مكـان مهترئ كـان في جسـده، حتـى أسـرعت إليـه اتـنفس الصـعداء، ومـن المحيط في الخـارج لوحـت لـي مـي زيـادة بيدها قائلة:

- تعالي ياصديقتي هيا تعالي، فأنت مدعوة الليلة على مائدة دوبوفوار.

- لا... لا أريد ان أكون تلك المدعوة التي تموت خنقاً بالغـاز في رواية دوبوفـوار ـ حـدثتُ نفسي ـ وغيرت وجهتي في بطن الحوت علي أجد مفـراً مـن هنـا، عـدت إلى بصيص النـور أنظـر مـن خلالـه إلى البعيـد، فرأيـت غـادة السـمان تسـبح علـى مقربـة مـن "مـركبتي"، رحـت أناديها بأعلى صوتي وأصرخ طالبةً منها النجدة، لكنها ردت قائلة:

- هذه معركتك ياعزيزتي فانتصري بها وتعالي هنا.

لحقت بي معلمة التاريخ والجغرافيا وقد أصبحت عجوزاً هرمة، لاتتذكرني.....

اقتربتُ منها بلوم وعتب والقليل من الشفقة، أذكرها بنفسي وبمافعلت.

راحـت تبكـي وتجهـش بالبكـاء قائلـة: لقـد اسـتبدّ بنـا الكبـت والحرمـان فجعلنـا نفـرغ حقدنا بالطالبات، ضمتني إلى صدرها ومسدتْ شعري تطلب الغفران.....

تقيأني الحوت أخيراً من جوفه، وعدت إلى بحر دمائي أسبح به كيفما أشاء، يهجم على غبطتي سرب من أسماك القرش يحاول ابتلاعي وقد دوّن عليه " الخرافات، والعادات والتقاليد".

وصل صدى صراخي إلى أقاصي أصقاع المحطات، فهب لمساعدتي مستتيرو العقل والقلب، ودحضنا معاً ذاك السرب اللعين، فاختفى وتلاشى إلى الأبد.

وعدت أسبح وأغوص في بحر دمائي الذي بدأ يتخثر ويقسو ليصبح كالحجر، فقد مضى على انتحاري ثلاث ساعات وهاهم ينوحون ويندبون.

لقد سمعت البعض يهمسون بأنني مجنونة، وآخرون يقولون هذه هي آخرة من يقرأ ويكتب، والبعض حزم الأمر بأن لاصلاة على جثة منتحرة، ويضرب أبي كفاً بكفٍ غاضباً مزمجراً، وتقترب أمي من جثتي وتهزني قائلة:

- لماذا فعلت بنا هذا؟؟؟

عويل، نحيب ونعيب، وصراخ كثير يقض مضجعي، ويوقظني من سباتي، وأنهض من الصندوق المعدّ لدفني، ووسط كل هذا الذهول والصمت، أردد ماقاله النواسيّ يوماً: دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء.

❑❑

قصتان قصيرتان ..

❑ وفيق أسعد

القصة الأولى

فسحة لإسقاط السراب

لا بد للصياد أن يعود من الغابة ولو بعصفور.

لا بد.. حتى ولو كان الصياد أحول، لأن الغابة التي أحدثك عنها: الصيد فيها عشوائي. ورغم أنني أكره الصيد، إلا أنني أتصيد.

الأمر ليس بيدك أو بيدي، نحن في غابة، والكل ـ هنا ـ يتصيد الكل، حتى النباتات ـ هنا ـ تصطاد النبات.

لا، لا تستطيع الهروب، أو الاختباء، لا ولن تستطيع أن تكون في موضع الحياد فالكل هنا مكشوف والكل هنا صياد وطريدة، طريدة وصياد.

فأنت الآن صياد...

ولا بد للصياد أن يعود ولو بعصفور صغير بحجم إنسان، وإلا فكن طريدة تجيد القنص...

القصة الثانية

بيوت في فساتينها الزرقاء

حلمي أن أكون إنساناً....

حاولت ولم أستطع...

بالأمس عدت متأخراً، لم أكن ثملاً، حزيناً لدرجة أن أدخل حارة غير حارتي وأبحث عن باب داري حتى الصباح ولم أجده.

الصباح دلني على حارتي...

أدخلها، أجد رجلاً معلقاً بشجرة غريبة، مدلى كثمرة ناضجة، ينط الرجل بالقرب مني فتفوح منه رائحة فاكهة تشبه البخور، يمسك يدي ويسحبني، أسير معه كالنائم، بلا خوف أسير دون أن أستفسر.

طرفة عين وأجد نفسي وهو، في مدينة أضواؤها زرقاء خافتة مجهولة المصدر دروبها رمل ناعم ملون انعكست عليه الأضواء الزرقاء فبدا مثل العيون، لم أر محلات أو دكاكين! لم أر حاويات قمامة أو قمامة! لم أر أعمدة! شارات مرور! سيارات! أرصفة!... لم أر شيئاً! مصنوعاً من معدن! كل شيء من خشب، من تراب وحجر!! كل شيء من مطر!!

مدينة غابة أليفة، مموسقة.

جنـازة رجـل بكامـل أناقتـه، وبكامـل أنـاقتهم يحملونـه كمـا العـريس، تمـر بمحاذاتنـا، فنسير معها إلى ساحة المدينة...

يمددونه فوق ورد يطفو فوق ماء ورد، ويبدؤون الغناء والرقص على أنغام. خلتها روح إله.

دقائق تمر... ربما أكثر أو أقل، الزمن هنا مجهول، تبدأ الموسيقا بالاختفاء رويداً رويداً، يتوقفـون عـن الـرقص والغنـاء رويـداً رويـداً، فيختفـي الرجـل الميـت، العـريس فجـأة... يهنـؤون بعضهم فرحين ويتفرقون.

أين اختفى الميت؟!

يهمس بما يشبه الكلام:

الإنسـان أعلـى مرتبـة تصـل إليهـا المخلوقـات، كـل مـن يـدب علـى الأرض يجـب أن يحـاول الوصول إليها، ولكي يصل إليها يجب أن يكون طيباً جداً وجميلاً، ولكـي يصبـح جميـلاً وطيباً يجب أن يقتات فقط على الرحيق، ولكي يستطيع أن يعيش فقط على الرحيـق يجـب أن يعيش فقـط علـى موسـيقا الطبيعـة، فـإذا اسـتطاع أن يفعـل كـل هـذا يصبـح إنسـاناً يتكـاثر بوساطة غبار الطلع، عندها يصل إلى مرحلة التبخر ثم يدخل مرتبـة العمـاء.... كنـت أرغـب أن أسـأله: وماذا بعد العماء؟! فوجدتني أتبخر.

❑❑

حوار العدد

ـ حوار مع الباحث محمد خالد عمر.. ســــــــلام مـــــــراد

مع الباحث
محمد خالد عمر

□ أجرى الحوار: سلام مراد

- ارتباط الإنسان بوطنه يأتي من ارتباطه بأرضه.

محمد خالد عمر كاتب وباحث وشاعر عربي سوري، عضو اتحاد الكتّاب العرب، جمعية الدراسات والبحوث، عضو المؤتمر القومي الإسلامي، عمل مرشداً ثقافياً في محافظة إدلب، ومنها انطلق ليجوب عوالم الثقافة حباً بالثقافة والمعرفة، والعمل على اكتشاف الذات. انتمى إلى دوائره الأولى. فالثانية.... من قريته إلى منطقته ومحافظته ووطنه، إلى أمته، فالإنسانية. فكان الانتماء للأرض والأهل والهوية، وكان الانسجام مع ذاته التي تصالح معها منذ أن كان يافعاً؛ فضلاً عن المتابعة الحثيثة، والإصرار على صياغة رسالته بوعي العارف، وجرأة الممارس. فكتب في التراث، وفي الفكر السياسي والديني والوطني والعربي والإنساني. لكنّه كان مسكوناً بشؤون وشجون الأمة فنذر وقته وجهده في سبيل القراءة المعرفية التي توفّر الأدوات والسبل التي تنقذه وأهله من مركب الجهل، وتوصله إلى برّ الأمان.

كتب عن العروبة والإسلام، ثم وضع فهرساً لأسماء الذات ومواقعها في القرآن الكريم، وكتب ووثق لذاكرة الشمال السوري فكان أول من أوجد مرجعاً حقيقياً كاملاً عن ثورة الشمال السوري بقيادة الزعيم إبراهيم هنانو. شارك الباحث ـ مَنْ نحن في حضرته ـ بالعديد من الندوات الفكرية والمؤتمرات النخبوية على مستوى الأمة؛ فكانت حصيلة جهده حتى الآن خمس مجموعات شعرية، وستّة كتب في

الدراسات والبحوث، كما دخل ميدان التحقيق فصدر له كتاب "الغنية" للشيخ عبد القادر الجيلاني رحمه الله عن دار إحياء التراث في بيروت لبنان عام 1993م .

حينما تلتقيه، وتحاوره تعيش معه في فسحة ثقافية وفكرية وتاريخية مبصرة متبصّرة، يضعك أمام مقترحات لإصلاح حال الأمة نابعة من قلب يحترق لما وصلت إليه الأمور، يحاول أن يضيء زوايا معتمة يمكن أن يجيبك عن أسئلة بقيت مفتوحة منذ قرن من الزمن أولها وأهمها: لماذا تأخرت الأمة عن ركب الحضارة الإنسانية؟ ولماذا كل هذا البون الشاسع بيننا، وبين حدود العلم والتطور. ولمعرفة أفكاره مفصلة ومجملة كان لنا معه اللقاء الآتي:

□ **"محمد خالد عمر"، من هو؟ ومن يكون؟**

□□ يمكنني أن أجيبك عن أسئلتك، بعد الاعتراف بأنني أحب البلاغة، مع إيماني الكامل أنّه ليس كل إيجاز بلاغة، والبلاغة ليست دوماً بالإيجاز. وإنني كلما سمعت أحدهم يقول لن أطيل عليكم أشعر بثقل وقع هذه الكلمة، وأروّض نفسي على تحمّل القادم لأنّ ذلك يوحي إليّ بأنّ تعبيره قصف تمهيدي للإطالة غير المحمودة.

لذلك دعني أعلن أن حديثي سيكون طويلاً لكنّه لا يدخل تحت مسمى الإطالة. فالطول جمال والإطالة عيب، وحتى أفي الموضوع حقه، وأجيب عن أسئلتك التي طلبت فيها تقديمي تعريفاً **بمحمد خالد عمر، ومشروعه الفكري والثقافي ومنهجه في الحياة**، وبيئته الصغيرة، والكبيرة، ومثله الأعلى. أردّد رأي الدكتور علي شريعتي رحمه الله لمعرفة أي شخصية هناك طريقتان:

الطريقة **الأولى** ندرس حياة الشخصية، ومن أي عائلة أو أسرة هي وأين ولدت، ومن أي منطقة أو قومية، وكيف قضت طفولتها، وكيف تربّت وترعرعت، وفي أية بيئة عاشت ونمت، وأين درست ومن أساتذتها، وما هي الأحداث التي واجهتها، وما هي الانتصارات، والهزائم التي منيت بها؟".

الطريقة **الثانية** نبحث في آثارها الفكرية والعلمية والأدبية، وندرس نظرياتها وكلماتها وكتبها ونحقق فيها.

فمن أنا؟.

ولدت الابن الثالث لعائلة ريفية في الشمال السوري، ومن العائلات القليلة التي تملك أرضاً زراعية تنتج منها غذاءها، وتؤمّن بها حاجاتها الأساسية في بيئة فيها الغالبية الغالبة من أبنائها تعمل عند الآغا الذي يملك الأرض، وكثيراً من مقدّرات الناس.

إذاً عشت طفولتي ويفاعتي ومراهقتي في هذه البيئة، ودرجت في بيت الحرّ مكتفيا ذاتياً، يستطيع صاحبه أن يعلّق ويعقّب على تصرفات الآغا ووكيله وأجرائه. وحتى أكون منصفاً كان وقتها - أعني العقد الخامس من القرن العشرين- المجتمع الريفي كله يتململ من وجود سلطة الآغا شبه المطلقة، ويحاول التمرّد عليها يساعده الجو العام " السياسي، والتعليمي"

المتنامي. إذ كان الزمن بداية انتشار التعليم في الأرياف السورية.

أعتقد أنّه من هذا الشعور بالتمرّد كانت بداية تشكّل الوعي عندي لأنني يومها تعرّفت على "اللا" المنضبطة والمحسوبة النتائج، وعلى "النَعم" المنضبطة بحيثياتها، والمرتبطة بالمحاكاة العقلية التي تنطلق بأحكامها من منظومة القيم الرجولية الأخلاقية. قلت اللا والنعم المنضبطتين لأنّ "اللا" غير المنضبطة ليست محمودة وكذلك النعم تلك المفردة المتّهمة بأنها تعني الرضوخ دوماً.

لقد رافقني هذا التشكّل طوال مسيرتي الحياتية التي رسمت سلوكها توجيهات الوالد الذي يعيد على مسامعنا قصائد وحكم الإمام علي كرّم الله وجهه، والإمام الشافعي رحمه الله، والسموأل. وبطولة وعفة عنترة العبسي. ومشاهد الملك سيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمة، وخولة بنت الأزور، إذ كان الوالد يحفظ كل هذه التنويعات في ذاكرته. وينقلها إلينا عبر سهرات الشتاء حيث كنّا نشكل نصف دائرة حول موقد النار " الأثفية"[1].

بيئتي الاجتماعية:

أما عن بيئتي الاجتماعية فهي بيئة فلاحية، فيها الاستيقاظ الصباحي من أساسيات الحياة، وهو بلا شك سمة من سمات العمل الزراعي. فمن قبل أن تقبّل الشمس أغصان الزيتون، ويندي الفجرُ فمَ الزهر ينطلق الفلاح ليؤنسَ فسائله، ويشقَ الأرض بمحراثه، ويغازلَ الحانيات من الشجيرات يستقبل الضوء بالحب والنشاط والأمل.

هذه البيئة الفلاحية كل ما فيها يدلّ على تمسّك إنسانها بالكرامة والخيريّة فمن العرق المنسكب من جرار تعبه إلى التحية الصباحية والمسائية المتداولة إذ لا تتم حتى يرتبط الخير بالكرامة. يقول الجار لجاره والمرأة لملتقيها "صباح الخير والكرامة،" فيردّ المعني بالتحية صباح الخير والكرامة، وكذلك التحية المسائية، أما في الظهيرة حيث يحل الوقت والفلاح ما يزال في عمله، أو أنه يئن من تعبه فالتحية لدى الجميع قوّاكم الله فيرد المعني أو المعنيون قواكم الله بالعافية. هذه كانت أكثر الجمل تداولاً وترديداً على مسامعنا. لذلك نشأ جيلنا على مفردتي الخير والكرامة. وأعتقد أنّ هذه ميزة البيئة الريفية في بلدنا الحبيب سورية. التي تمثل قريتي صورة لها إلا أنه لا بد لكل موقع صغير، أو بيئة مهما صغرت من ميزات خاصة تتمتع بها. من هنا كان لقريتي ميزات خاصة أثرت في تكويني منذ الطفولة أيضاً منها:

الأولى: هي قرية معطاءة أرضها خصبة كامرأة ودود ولود. صبحها ندي وإنسانها وفيّ، وموسمها غنيّ، وزيتها ثريّ. ونحن فيها كما قلت يوماً:

نغدو مع الصبح ريح الورد ينعشنا
بالطيب تعبق أرض كلها صور
ما أجمل الصبح في أرجاء قريتنا
ما أروع الليل فيه البدر يبتدر

---

[1] الأثفية موقد النار في البيوت الريفية القديمة .

سكران يسري وراء الغيم مختبأ
تراه من فجوات الستر يستتر

الثانية: غنى إنسانها إذ من محطتها انطلقت مسيرة التعليم في الريف الشمالي لمحافظة ادلب، ومن رحمها ولدت أول شهادة دراسية في ريفنا كله، ومن بين أبنائها كان أول معلّم. وأول سياسي، وأول سجين سياسي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات. وفيها أول جمعية أهلية مساهمة تشاركية. وفيما بعد كانت قريتنا مزاراً لكثير من شخصيات الدولة والحكم في عقد الستينيات من القرن العشرين، فعندما يفد رجال الحكم إلى إدلب كان لا بد من محطة في قريتنا، هذه الشخصيات تجلس، ونحن الصغار نتحلّق حول مجلسهم يمازحوننا تارة، ويتكلّمون على مسامعنا في السياسة والاقتصاد، وفي بعض الأحيان بالأخطاء التي تحدث والمخاطر التي يتلمسونها. هذه الميزة نزعت الرهبة عندنا من مقابلة رجالات الحكم، وأعطتنا الجرأة على الطرح فيما نعتقده صحيحاً. وقد كنت أول الأولاد المتسائلين والسائلين والمستفسرين لميزة حباني الله بها: هي التدريب على عقل نقدي ساهم والدي رحمه الله بنسبة كبيرة في خَلقه ونموه من خلال أسئلته، وتحليلاته، فضلاً عن اعتداده بنفسه الذي أورثنا إياه.

الثالثة: وهناك ميزة مشتركة بين قريتي وغالبية الريف الإدلبي، وهي ذاك الجذر الضارب في عمق التاريخ. فأنّى نظرتَ ترى بناء قديماً أو قبراً تاريخياً أو معبداً معمراً، أو مغارات وممرات سرية تحت سطح الأرض. مما أعطاني جاذبية حبَّ التاريخ والآثار، والبحث والتجذّر والتوثيق.

أما عن جواب من أكون؟

وحسب الطريقة الثانية التي اقترحها د. علي شريعتي رحمه الله أعني البحث في آثاري الفكرية والعلمية والأدبية. باختصار في هذا السياق أقول: لقد جئت إلى الحياة فوجدت اسمي مصنوعاً، ولم يكن لي فضل في وجوده. لكنني حاولت جاهداً أن أصنع لقبي، كما يقول الكاتب الفرنسي " ساشا جبتري". ومع ذلك أنا أحب اسمي " **محمد خالد عمر " الذي رأيته مصنوعاً مما خلق في ذهني توازناً بين الاسم الذي أعدّه** جميلاً في تركيبه، معبّراً في مدلوله لكنّني أشعر بالمقابل أنّه يحمّلني مسؤولية حمله. وبين اللقب الذي اجتهد في صناعته. فكما بعض الأسماء بطبيعتها لا تحتاج لدى مخاطبتها إلى ألقاب. مثل أسماء "فاضل، صادق، صالح، كريم، سلام، عاقل" كونها تحمل أساس ألقابها في نبض حروفها. هناك أسماء تحمّلنا مسؤولية تعريفها. فطوبى للذي انسجم مع ذاته، وصنع مرتبته، وكان له من اسمه نصيب. وبلا شك هناك أشخاص يوجدون في الحياة يحملون أسماء أو نسباً أو ألقاباً تمنحهم رصيداً تاريخياً موروثاً من الآباء والأجداد لكنّهم يبعثرون هذا الرصيد، ولا يصونون انتماءهم. وهناك آخرون يمثلون الجانب المتناقض مع مدلولات أسمائهم. **فكريم قد يكون بخيلاً، وكذلك صادق قد يكون كاذباً، وفاضل، وصالح ..... إلخ.** كما أنّ

هناك من يصنع مجداً لاسمه ولقبه بعمله وسلوكه فيكون عصامياً من ألفه إلى يائه.

من هذه المعيارية ومنظومة القيم، ومن هذا الاعتداد بالنفس والاستقلالية الفردية، رحت أبحث عن موقعي في عالم تتسارع فيه المعارف، وتتزاحم المعلومات، رحت أبحث عن **محمد خالد عمر المفهوم** محافظاً على مرتبة الاسم مؤملاً أن أرتقي بنفسي إلى قداسته.

إذاً كان اسمي حافزاً للبحث عن الذات. فمنذ أن كنت طالباً كانت تغزوني أفكار تحثّني على متابعة المعرفة، وأزعم اليوم أنني استطعت أن أشقّ طريقي الفكري، والثقافي حتى كوّنت مشروعي الثقافي الخاص. فأنا مُجدٌّ في حقل المساهمة في بناء مشروع نهضوي للأمة، وأعتقد أنّ ما قدّمته في هذا المجال هو بذرة صحيحة معمّقة ومعقمّة عصية على الفيروسات. لكنّها بلا شك بحاجة إلى متابعة للانتاش في ظروف طبيعية، ووضعت خارطة تفضي إلى ثمرة الحفاظ على الهوية، وذلك باعتماد الإسلام الحضاري قوة دافعة لمن يؤمن برسالة السلام القوي المبنيّ على الحضور العاقل الفاعل المشارك في بناء الحضارة الإنسانية. ولأنني منسجم مع ذاتي طرحت مشروعاً فكرياً ذا ثلاث شعب:

- قراءة الموروث الديني فكراً وفقهاً بأدوات العصر وصياغته بلغة الحاضر، وإعادة درسنا لمفهوم المقدس. يمثل هذا الجانب كتابنا "المعرفة بين التفكير والتعبير".
- العودة إلى قراءة تاريخنا وتراثنا الثقافي، والعمل على تنقيته بعين صاحب الرصيد، ونعمل في أحداثه عقولنا، بموضوعية الباحث، وحيادية العالم، وغيريّة المخلص، بحيث نحاول عبور التاريخ عبور القائم به، وليس الذي يعيش فيه، أو يتكسب منه. يمثل هذا الجانب كتابنا " اليهودية في الدولة العربية الإسلامية الأولى ".
- محاولة صياغة مشروع فكري سياسي ينشد نهوض الأمة يقوم على عمودي العروبة والإسلام. ولقاء الكتلتين التاريخيتين على رأي أحد الأصدقاء. طرحنا مشروعنا هذا بكتبنا " عروبة الإسلام وإسلام العروبة" الصادر عن داري النمير في دمشق، والروّاد في بيروت. و"مفهوم الشخصية الحضارية". وكتابنا "الأمة العربية بين نظرية المؤامرة وحالة النهوض" الصادر عن دار الروّاد في بيروت أيضاً.

□ على يد من تتلمذت، ومن هم الأدباء الذين تركوا بصمة في فكرك وثقافتك؟.

□□ لم أكن تلميذاً لأحد من الأدباء أو المفكرين بعينه، بل كنت تلميذاً للأدب والفكر، كنت تلميذا لقصيدة الشعر التي ترفل بالصورة الفنية، وتزخر بالجاذبية والألق، كنت تلميذاً للفكرة المتوهّجة، والمفهوم الجديد المتجدّد البيّن الصائب. بمعنى أينما وجد النص الإبداعي الجميل، أو الفكرة المحورية كنت من ملتقطيها. ولقد كبرنا يا صديقي عن الاندهاش بالأسماء اللامعة. كما كبرنا عن التبعية وتأجير الذات. فأنا أعدّ نفسي أحد المعنيين

في تعميم الدعوة إلى تحرر التفكير من قيوده الموروثه وذلك باحترام الآباء، والتمرّد على سلطتهم، ورفض قيود آبائيتهم. هذا الموقف لا يمكن أن يأتي إلا من خلال القراءة الحيادية الباحثة عن الحقيقة، والتي تنمي التفكير، وتمنحه قوته، وحريته، حتى يتمكن من تحطيم القيود الداخلية الوهمية، والتمرّد على كل السلطات المتمثلة بالآبائية، والتي يمكن أن تتفرَّع عنها كالطائفية، والعشائرية، والعائلية، والإقليمية. وكل ذلك بثقافة علمية موضوعية نابعة من حب للجميع، واحترام الجميع، والحرص على الجميع. لأنّ التفكير محور كل نشاط حكمي يقوم به الإنسان، وتتمثل أدواته بما يسمى المفاهيم، أو ما يقابلها في اللغة من ألفاظ، ورموز، بالإضافة إلى الإدراك، والتذكر، والصور، والتخيل في العملية الفكرية. فإن القيود على التفكير هي القيود الحقيقية لأنها تقوِّض بناء التفكير، ونموه.

إذاً الآبائية بشكلها المنمق "استعبادك لفكرة أو انبهارك بمفكر" وأسرك من تيار أو مذهب أو عشيرة. والتحرر منها يعني أنّه ليس شرطاً إذا ما أعجبني وجه من وجوهها أو دراسة بعينها، أن أكون عبداً لها، فكل اسم كبير يؤخذ منه ويردّ عليه ،كما ورد في الأثر وهذا لا يلغي وجود باحثين نحترمهم لأنهم استطاعوا أن يتصالحوا مع أنفسهم، ويعيشوا أفكارهم وبأفكارهم، ولا يعيشون على مخالفة المنطق والموضوعية. مثل " الدكتور محمد إقبال رحمه الله خاصة في كتابه تجديد الفكر الديني، والدكتور علي شريعتي رحمه الله، خاصة في كتابه " العودة إلى الذات"، والمفكر الكبير مالك بن نبي رحمه الله، بعكس كثير ممن يسمون أنفسهم باحثين، وهم الأبعد عن منهجية البحث العلمي وروحه، ممن إذا ما رغب أحدهم بتلميع اسمه تجرّأ على ما لا ينبغي التجرؤ عليه، واعتمد في بحثه على المعارضة من أجل المعارضة، ونقض المألوف ابتغاء الفتنة والشهرة. دون أن يكون بين يديه براهين تجيز له هذا النقض، غير أنّه قد استهواه مبدأ "خالف تعرف".

باختصار شديد أنا أحترم الآباء، وأرفض أن أقف عند حدود أفكارهم حتى لو أعجبتني تلك الأفكار. لأن ما أقرأه يحفزني دوماً على تخطيه ويأخذني إلى حدود التجاوز. فالأسماء مهما كانت كبيرة فإنني أعدّ نفسي معنياً بمنافستهم في عالم البحث، وتقديم الأفكار الجديدة. فمثلاً قرأت كتباً كثيرة عن العلاقة بين العروبة والإسلام، ولم يلفت نظري إلا كاتب أو كاتبان. وأنا الآن أعدّ نفسي إماماً في هذا المجال، فبحثي عن العروبة والإسلام أراه نقطة التلاقي الحقيقية التي لا تغضب العرب، وترضي المسلمين، وتنهض بالأمة.

❑ تنقّلت بين الريف والمدينة. ما هو تأثير ذلك على حياتك وبحثك وقراءاتك؟.

اكتملت شخصيتي في الريف، فالريف أعطاني الانفتاح والتيسير والفضاء الجمالي الرحب، والإحساس في هذا الجمال. أما المدينة ففيها أكملت شخصيتي معنوياً،

وهدتني الحياة فيها لفضاءات ثقافية، ورؤية فكرية، كما علمتني التريّث في معالجة الأمور. ورشّدت جموحي، وأبانت لي العوائق التي لم أكن ألحظها في الريف.

أنا أحبّ الريف وأُعدُّ ارتباط الإنسان بوطنه يأتي من ارتباطه بأرضه أولا، لكنّ محبتي للريف لا تفرض علي جغرافية الحياة وكيفيتها؛ فسكن الريف لا يزيد الإنسان ارتباطاً به. وإذا كان علينا الاهتمام بارتباطنا بأرضنا فهذا يتطلب أن نحمل انتماءنا وارتباطنا في أرضنا بين جوانحنا، عندما نعرف معنى الحب الحقيقي، والانتماء الحقيقي.

❑ ما هي المعوّقات البيئية في حياتنا الاجتماعية والفكرية التي تعيق مسيرة التطور الفكري والثقافي والاجتماعي، ورأيك في الساحة الثقافية السورية؟.

❑❑ للأسف إنّ غالبية ما في بيئتنا الثقافية والفكرية والاجتماعية ملوّث ويشكل عائقاً، لأنه منقول أو منحول، أو مقلَد؛ حتى المناهج التعليمية لم تدرّبنا على طرائق التفكير، التي تعطينا القدرة على التعامل مع الحدث، والتعقيب عليه، والاستفادة منه دون أن نتأثر به بدرجة يستطيع أن يأسرنا في بعض الأحيان. فضلاً عن أننا لا نجيد النقد، ولا نعترف به، ولا نعرف كيف نتعامل معه؟. أعني هنا الشريحتين "نقاداً ومنقودين".

فالنقاد عندنا في غالبيتهم لا ينقدون النص، بل يضيعون بين مادح وقادح. ففي غالبيتهم سلاحهم أحد سلاحين. إما المشرط للتجريح، وإما النفاق شبه الكامل باسم الشلّة أو المجاملة التي هي الاسم المزركش للنفاق. طبعاً لا يجوز التعميم لأن ضعف النقد ساهم في ضرب العلاقة بين الناقد والمبدع لزعزعة الثقة التي تدفع مسيرة الإبداع. كما أنّ المنقود عندنا لا يتقبّل النقد حتى ولو كان حقاً، فنحن نعيش حالة من النفاق الثقافي لأننا لم نحسن فصل النص عن صاحبه، ومناقشة الفكرة مجردة عن مقدّمها. لذلك لا يمكن أن تنجح أعمالنا، ولا يمكن أن نقترح علاجاً لمرض الساحة الثقافية التي نقلنا إليها أمراضنا الاجتماعية كلها، ما لم يتخلَّ المثقف عن حالة الانفصام التي تظهر جليّاً بين ما يقول وما يفعل؛ وهذا يعني أنّ المثقف لم يستطع أن يمثّل ثقافته، ولا أن يتمثّلها في حياته وسلوكه، ولا أن يتخطّى بيئته، لقد صرنا نطالب بالحدّ الأدنى وهو أن لا يساهم مثقفنا بنقل المرض الاجتماعي الذي وقع فيه. أو وقع عليه إلى الساحة الثقافية.

من هنا نعتقد أنّ النخب الثقافية أخفقت في تقديم نفسها ممثلة لبيئتها الاجتماعية المستهدفة، ونقلها من واقعها، إلى واقع مقترح، كما أخفقت أن تصبح أسوة لمن حولها. بل إنها بقيت تغوص في أوحال الواقع. ومهما كانت ذرائع المثقفين فقد كشف الواقع أنهم بالتأكيد لم يمتلكوا الوعي: الأداة الأهم في التغيير، كما لم يمتلكوا جرأة التغيير، لأنهم أصلاً لم يكونوا حملة لوائه، والحجج التي يسوقونها بأنهم لم يعطوا الفرصة، ولا

هامش الحرية التي تتيح لهم ذلك تدينهم، ولا تبرّر عجزهم. فالدور يؤخذ ولا يعطى، وكما قلنا نريد منهم فقط أن لا يعملوا ضد ثقافتهم، إذا كانوا فعلاً يمتلكون رؤية تصل إلى حد القناعة. هذا توصيف للحالة الثقافية في مرحلة سبقت ما نحن فيه من ظرف استثنائي، وأزمة كشفت مقدار التخلّف الذي يمكننا أن ننعت به كثيراً من الأسماء المحسوبين على الثقافة، والذين وصل تحريضهم حدود القتل.

أما بالنسبة للمؤسسات الثقافية الرئيسة فقد أخفقت هي الأخرى في صياغة مشروع ثقافي ناهض للأمة، يعبّر تعبيراً صادقاً عن طموحاتها، وإذا ما سلّمنا أنّ هناك مشروعاً ثقافياً فإنّها أخفقت في أن تكون الناظم الحقيقي والمهم لاستيعاب جوانب المشروع، وتوحيد الغاية الوطنية لمثقفي الأمة ليكونوا فريق عمل غايته واحدة مع تعدّد مشاربهم، بل إنّها اعتمدت على "كنتونات"، وشلل ثقافية حوت الغث والثمين لأسباب متعدّدة. لذلك عاشت الثقافة تنشد التكسب أكثر مما تحمل همّاً ثقافياً عاماً. وإذا ما وصفنا الساحة الثقافية بأنها مريضة، فإنّنا بالتأكيد لم نقصد التوصيف فقط بقدر ما نعدّه صرخة تحاول التنبيه والعمل على تشخيص المرض، وتدعو للبحث عن الأسباب، واقتراح العلاج، والآلية الفاعلة التي يمكن أن تخرجنا مما نحن فيه. وهذا يعتمد بالدرجة الأولى على اعترافنا بالمرض، وعلى تضافر الجهود الجماعية التي تؤسس لفعل وطني، وهنا أقترح الآتي:

- أتمنّى على رجال الفكر والثقافة أن يتنادوا لصياغة مشروع ثقافي جديد قابل للتجديد غير مغلق ناهض للأمة، وأن يعدّوا أنفسهم في حالة نفير عام، يحاولون بذلك انتشال الأمة من أوحال الأمراض الاجتماعية البغيضة، وبغض النظر عمّا يجري بنا، وحولنا. علينا أن نؤدي دورنا، وأن نقوم بمهامنا بشكل وجداني وغائي، يأخذ بعين الاعتبار وحدة الأمة وتحررها وحرية أبنائها.
- نرجو من القيمين على الثقافة أن يحملوا مسؤوليتهم بأمانة، وأن يتذكّروا دوما أنّ الوردة لا تصنع ربيعاً، وأنّ الثقافة عمل جماعي. وأن تعاد صياغة العلاقة بين المثقف والمؤسسات الثقافية، وأن يكون سعيهم جميعاً ومشتركاً. شريطة أن لا يتكوّن فريق عمل ثقافي يتحوّل بسرعة إلى عبء على المؤسسات الثقافية، ومن ثم إلى عبء على الوطن.
- الابتعاد عن مجاملات المثقفين فيما بينهم التي وصلت إلى ميادين النفاق تارة وإلى ميادين المهاترات أخرى، وأن يكون العمل المنتج هو ميدان النقد والتقريظ، وليس صاحب العمل.
- أتمنى أن لا تكون الوظيفة الثقافية من ضمن خطة محاربة البطالة، واختيار كادر العمل الثقافي من العناصر الأكثر ثقافة، أو من محبي

الثقافة، أو على الأقل ممن لا يعادونها، وعدائية الثقافة تأتي من اثنين: أحدهما جاهل بها وبدورها، وهذا لا يستطيع خدمة المشروع الثقافي. والثاني: لا يؤمن أنّ المسألة الثقافية هي أساس بناء الأمة. باختصار محب الثقافة يُعدُّ نفسه ووجوده في المؤسسات الثقافية جزءاً من حاملي العبء الثقافي، وليس فرصة وظيفية، أو وظيفة ربحية إلا من باب ربح الوطن في بناء الإنسان.

- أتمنى على المسؤولين إحداث مجلس ثقافي أعلى على مستوى القطر، وفي كل محافظة على غرار المجلس الاقتصادي الأعلى والمجلس الزراعي الأعلى، تديره هيئة ثقافية تجمع المعنيين بالشأن الثقافي "مثقفين مشهود لهم بالحضور والفاعلية والخبرة والغيرية والوطنية، مع ناظم الفعل الثقافي، وتنسيق العمل بين كل المكاتب الثقافية في مجالس المدن والبلدات، ومكاتب الثقافة في المنظمات الشعبية والنقابات المهنية" والمنتديات والنوادي الثقافية لتنفيذ الخطط الثقافية التي تخدم المشروع الثقافي العام للأمة. شريطة أن لا يفهم هذا الكلام على أنه توحيد للعمل الثقافي على غرار توحيد خطب صلوات الجمعة في بعض البلدان.
- يبقى أمر هام جداً، وهو إدراك النخب الثقافية في الأمة أنّ أمتهم بحاجة إليهم كنخب صادقة مخلصة، وأن يقوموا بمسؤولياتهم تجاهها خاصة، وأنّ كلّ ما واجهته الأمة وتواجهه اليوم ما هو إلا انعكاس بشكل، أو بآخر لفشل النخب الثقافية والسياسية والدينية والمجتمعية في أن يكونوا قدوة حقيقية، كما أخفقوا في أن يلتزموا تربية تنقذهم، وتنقذنا معهم. فابن رشد رحمه الله يقول: "إنّ كل ما تواجهه المجتمعات من أزمات سببها الأساسي تربوي". والتربية نراها ثقافة العطاء والحب والصدق والإخلاص. وهذا كله من مهام المثقف أولاً وأخيراً.

❑ حدثنا عن عملك في التوثيق لضبط معلومات الذاكرة الشفهية. متى بدأت وكيف نشأت هذه العلاقة وكيف نمت؟ وما مشاريعك في هذا المجال؟

حاجة التوثيق تأتي من قناعتنا بضعف التوثيق للذاكرة الشفاهية الصحيحة، وبعدنا عن الاهتمام بهذا الجانب على حساب الخلط بين الخبر والهوى والظن والحفظ المنقوص، فالثقافة السمعية الشفاهية ثقافة خائنة تخون المعلومة لأنها لا يمكن أن تحتفظ بالخبر كما هو، مهما كانت حافظة المتلقي واعية، وإنما ستعمد في البداية، أو في الجيل الناقل الأول إلى صياغة الخبر بأسلوب الناقل، ثم سيقوم المنقول إليه الخبر بنقله بأسلوبه، وعلى هواه، ثم يصل الثالث الذي كثيراً ما يعمل ظنّه وما حفظه بما وافق هواه وبذلك تضيع الحقيقة، ويغلب عليها الهوى. وتشوه المعلومة ولم تعد صالحة للقيام بوظيفتها. ولأننا نرى أنّ التوثيق هو الحالة الأكثر صدقاً مع الذات، ومع

الحدث شريطة أن يكون الموثِق للحدث صادقاً مع ذاته، وإلا كيف يمكن أن يكون صادقاً مع خبره، ومع من يهمهم الخبر؟ وهو كاذب دجال.

أمّا على صعيد العمل في مجال حفظ التراث فقد كانت لي تجربتان واحدة في حفظ التراث الشعبي لمحافظة إدلب من خلال توثيقنا للأشهر من مواد التراث الشعبي الشفاهي من خلال عملي بصفتي مرشداً ثقافياً في المركز الثقافي الرئيسي في المحافظة، منذ النصف الأول من عقد الثمانينيات من القرن العشرين يوم كانت المراكز الثقافية تتبع المركز الرئيسي قبل إحداث مديريات الثقافة في المحافظات. إذ قمنا بتشكّيل فرق فنيّة في المناطق والنواحي التي أحدثت فيها مراكز ثقافية فرعية حاولنا من خلالها الحفاظ على تراث كل منطقة، وأهم ما تتميّز به وذلك بنقل الفعل التراثي والمعلومة التراثية للأجيال، ثم اعتمدنا الأساليب التنافسية فيما بين الفرق فأقمنا مهرجانات قدّمت كل فرقة خير ما عندها، فكانت نشاطاتنا بمثابة تصفيات لاختيار الفرقة الفنية الأهم في أدائها وقيمة فعلها التراثي، وقد نجحنا في ترشيح فرقة إدلب للفنون الشعبية للاشتراك في المهرجانات المركزية كمهرجان بصرى الدولي، وحصلنا على نتائج مهمة يومها، ورشّحت فرقتنا لتمثيل سورية في مهرجان الفنون الشعبية في أكثر من بلد عربي، والآن نعمل أن تنضج ثمرة عملنا تدوينا للتراث والذاكرة الشفاهية إن شاء الله.

☐ بدأت حياتك شاعراً ثم انتقلت إلى البحث فما هو الرابط بينك وبين الشعر والبحث، ولماذا لم تتفرغ للشعر؟.

☐☐ لقد وجدت نفسي واحداً من الشعراء على الساحة الثقافية السورية، غير أنّ الأفكار الفلسفية كانت تلح عليّ، فأعرضها على الروح الشاعرة فتشعر الروح الشفافة بثقل الأفكار، وسمة العقل النقدي. إلا أنني لم أنتقل إلى البحث بشكل كلي، ولم أتخل عن الشعر فقد كتبني الشعر بهواجسي وعواطفي، ورتعت في بساتينه يافعاً، وتغنّيت به شاباً، وحمّلته رسائلي رجلاً وكهلاً. أحببت بالشعر، وناغمتني صوره ورموزه، وقاومت به، وحلّقت بأمدائه فكنت في أجوائه الطائر الأخضر، وكان في أجزائي النبض والإحساس. فما أشبه الشعر بالحب!!! ينعش الروح، ويسمو بالنفس، ويتألق بالكلمة، ويخلد في كل خلية من خلايا الإنسان.

فالشعر هو الوجدان، وكلما قلّ الوجدان قلّ الشعر. أقول ذلك لأنني شبهت قبل قليل الشعر بالحب فمن لا يكون صادقاً في حبّه لا يمكن أن تكون متعته كاملة يوم لقاء محبوبه، وهكذا من لم يكن شاعراً حقيقياً لا يمكن أن يمرح مع روحه في رياض الشعر، فسياحة الشاعر في وهجه، ولننظر اليوم إن شئنا إلى المتنطعين كفرسان لميداني الحب والشعر معاً. فمن يدّعون الحبَّ كثر والمحبّون قليلون، وقد انتقلت الحياة بهم، وبأمثالهم من صفاء الحب، وهكذا من يدعون الشعر كثر غير

أنّ صفاء الشعر يرفض دخولهم مستنقعات الاستغلال والأنانية، والانحدار إلى الشهوة والانجرار وراء الرغبة، والوقوع في وحول الأمراض الاجتماعية.

نعم أنا شاعر وباحث، كما قلت يا صاحبي إلا أنّ شعري كان بحثاً عن الحقيقة والفضيلة، وسباحة في حقول الواقع والخيال، وامتدادا لبوح لا حدود له، فضلاً عن كونه استشرافاً للمستقبل. أما بحثي فقد كان عقلنة جموح الشاعر فيّ، ونقد الواقع الفكري، وتحديد خارطة الهوية ومكوّناتها.

فإذا كان الشعر استشراف الغد فإنّ البحث رسم حدود المستقبل المنشود، وتأمين عوامل نجاحه، وآليات فعل الوصول إلى المربض الآخر. وقد صدر لي خمس مجموعات شعرية هي: 1 - لوحات في معرض الزمن، 2 - هذه الأشياء منّي 3 - عشرة أنياب 4 - أوراق في التشريب 5 – جرار الكلمات.

□ **لديك دراسات مطبوعة متنوعة. هل تعتقد أنّ البحث تراجع مع تراجع الشعر الإبداعي؟ وهل يمكن أن تحدثنا عن الطريق الشائكة التي تسلكها في دراساتك؟ وأي المدارس التي اتبعت في أبحاثك؟**.

□□ فعن سؤالك فيما إذا تراجع الشعر مع تراجع البحث اليوم؟: أقول: نحن الذين نطبع الزمن بطابعنا إذ نحمله آثارنا، ونرسم خط سيرنا على جدرانه. فإذا ما تراجع الشعر مع تراجع البحث، فإنما هذا التزامن بين تراجع الشعر، وتراجع البحث يسجل في حقيقة الأمر تراجع أحلامنا تراجع طموحاتنا، وقلّة فعلنا، وعقمنا عن توليد أفكار تصنع منارات للسائرين، وجسورا للعابرين فاستسهلنا استعارة أفكار غيرنا، وتقمصنا بقمصانهم، ولبسنا جلودهم. فمنّا من تقمّص بقمصان الغرب، ومنّا من تقمّص بقمصان الماضي، ولن يفلح من يعيش على الإعارة فرداً كان أو أمة.

لذلك تراجع البحث الحقيقي، وتراجع الشعر الحقيقي، وكثر المعتلون للمنابر الثقافية، والناطقون باسم ثقافة الأمة في مواسم القحط الثقافي، كما أنهم ورثوا أمجادا لم يحسنوا التعامل معها، أو الاستفادة منها. وحتى لا نعترف بتصحّر الكلمة الرسالة عندنا مثّلت الأمة بما عندها. بعد أن تحوّل البحث في غالبه إلى نوع من التجميع، وفشا القلم، وصار كل من استل قلمه مؤلفاً، وكل من تعلّم الحرف يطمح بأن يكون باحثاً. وكل من نظم أبياتاً أشبه بالشعر في مراهقته أصبح شاعراً. المهم كثر تجار الكلمة على حساب أهلها. وتضخمت جثثهم فصار البحث سرداً، أو نقلاً وتجميعا باسم التأليف، وسرقة الأفكار صارت إبداعاً باسم التناص، وفي أحسن الحالات صار التاجر مجتراً لفكرة واحدة، والدوران حولها. باختصار مشكلتنا مع البحث مشكلتان:

الأولى: ربط الباحث بحصوله على بطاقة تعطيه الحق في إعلان عضويته في جمعية البحوث والدراسات. إذ صار كل من

أصبح عضواً في اتحاد الكتّاب العرب جمعية البحوث باحثا برأيه، ومن حقه تمثيل الساحة الثقافية السورية. وهذا ينسحب على الشاعر والمسرحي والقاص وإلخ..... ولله الأمر. وصار للمعَان بطاقة اتحاد الكتاب العرب جاذبيتها، وقد رغب الكثيرون في الحصول عليها وللأسف بعضهم حصل على ذلك.

الثانية: مشكلة الشهادات العليا إذ يعتقد كل من نال شهادة الدكتوراة أصبح دكتوراً، ويحق له ما لا يحق لغيره. وقد جاءته هذه اللوثة من "المودة الأخيرة" التي ربطت معيارية الفعل الإبداعي بالشهادات العليا. وهنا أحب أن أشير إلى أنّ صاحبنا الذي نال الشهادة العليا بكل الطرق المعروفة سواء بالدراسة أو بغيرها مبارك عليه شهادته، ونحن نقر للناجح منهم أنّه يمكن أن يكون مدرساً ناجحاً ومجرباً مهماً لكنّه ليس بالضرورة أن يكون كاتباً إلا إذا امتلك ناصية الكتابة الإبداعية أو البحثية.

في عالم البحث يا صديقي طرق شائكة تتمثل في أقانيم أساسية هي البحث (التاريخي، والسياسي، والديني). هذه الأقانيم الثلاثة تعدّ من التابوهات في مجتمعنا. وقد أرهقني البحث في هذه التابوهات، وأبعد عنّي من كنت أعتقد أنهم أصحاب قبل أن أكتشف أنهم مسطّحون أو منافقون. إلا أنني مضيت مؤمناً بأن تقديس المقدس الحقيقي يكشف الزيف عن المقدس الهامشي، وإذا لم يقم الباحث بتحطيم الأصنام المصنّعة في ذهنيته أولاً ثم في ذهنية قومه فلا قيمة لبحثه حتى لو أوصله ادعاؤه لأي منصب أو أية مهمة؟!!!.

أمّا عن المدرسة البحثية التي أتبعها في أبحاثي أقول: هناك مدرستان للبحث لا ثالثة لهما: مدرسة البحث، ومدرسة ادّعاء البحث.

الأولى: توصلك إلى البقاء، وإلى والحياة الفكرية التي لا تنتهي بوفاة الباحث.

الثانية: قد توصلك إلى استلام بطاقة عضو في اتحاد الكتاب العرب.

أما عن المدرسة التي تنتمي إليها أبحاثي فلن أتكلّم، وسأدع للقارئ المتخصّص اكتشاف مدرستي البحثية.

◻ لقد شعرنا من قراءتنا لكتاباتك أنّ العلاقة بين العروبة والإسلام هاجسك البحثي. هل يمكن أن تكلمنا لماذا لم تنجح أي تجربة لجمع القوميين والإسلاميين؟. كما أنك حضرت أكثر من مؤتمر وندوة، وكنت مشاركا بأبحاث ودراسات إلى أين وصلت مؤتمرات الحوار القومي الإسلامي، ومتى كان المؤتمر الأول، وهل تم تنفيذ شيء من التوصيات؟.

◻◻ هذا سؤال كبير أجبنا عن بعضه بكتابين صدرا ما بين عامي 1996م و2011م. ويتلخص فهمي للعلاقة بين "العروبة والإسلام" أنني لا أراها علاقة بين طرفين: بل إنني أرى أنّ العروبة والإسلام مفهومان فكريان، واسم لمسمى واحد " كل عربي مسلم ثقافة وفكراً ولغة وتاريخا وجغرافيا ومقدسات. وكل مسلم عربي بالتاريخ والجغرافيا واللغة والمقدسات أيضاً.

بينمـــا القوميـــون والإســـلاميون حركـــات سياسية. لكل منهم توجّهه وأيديولوجيته.

وأمـــا عـــن المـــؤتمرات الـــتي ذكـــرت فأعتقد أنك تقصد المؤتمر القومي الإسلامي الذي لم يكن مؤتمراً حوارياً بقدر ما هو هيئـــة تشـــكلت مـــن تنـــادي القـــوميين والإسلاميين الغيورين من مثقفين ومفكرين وسياسيين وإعلاميين، وبدأت عملها **بلقاء سياسي بين التيارين توّج بالمؤتمر الأول عام 1994 باتفاق بين الطرفين على نسيان الماضي،** والتوجّه إلى المستقبل. هذا التوجّه كان بعد أن شهدت الأمة مظهرين أساسيين كانا من أهم دوافع اللقاء: مظهر التحدّيات التي نشأت عن "أوسلو "، ودخول الحركات الإسلامية ميدان المقاومة المباشرة مما أوحى للقوميين والإسلاميين بضرورة توحيد الجهد المقاوم، والذي يبدأ من توحيد جهد الساحات، وهكذا كان اللقاء استجابة للضرورة، وقد انطلق المؤتمر على دعامتين(مواجهة عدو مشترك، وتحقيق مكسب سياسي للطرفين ومن ثم للأمة).

وقد حضرت المؤتمر بكل حماسة لإيماني أنّ الأمة تقوم على عمودي العروبة والإسلام، ومن أجل أن تنهض لا بد لها من توحيد جهد حملة الرايتين في جهد واحد يصبّ في مصلحة نهوض الأمة، وقد طرحت هذه الفكرة في مداخلتي الأولى في المؤتمر عام 2006م والتي تمّ على أساسها إحداث لجنة أضيفت إلى لجان المؤتمر سميت بـ "لجنة تعزيز العلاقة بين التيارين العربي والإسلامي". وقد رأيت في المؤتمر القومي الإسلامي يومها بادرة رائعة وإيجابية في الأمة إلا أنها ما زالت في حالتها الجنينية. وبعد انقضاء كل هذه السنوات من عمر المؤتمر اليوم. أقول: نحن أعضاء المؤتمر نجحنا في نقل كل أمراض الأمة إلى المؤتمر وأخفقنا في تحصين المؤتمر منها، بل إنّ الأمراض التي نقلناها إلى المؤتمر حوّلته من ظاهرة جنينية إلى شيخوخة مبكرة. ترى في العلاج دوماً ترحيل المشاكل إلى الأمام لكننا حافظنا على التجمّع شكلاً دون أن نستطيع نقله إلى مجموعة.

وقبل أن أتابع في هذا المسار أحبّ أن أشير إلى أنني، وفي مذكرتي للمؤتمر اقترحت اقتراحات كثيرة يمكن أن تنقل المؤتمر من مؤتمر أقرب للسياسة إلى مؤتمر أقرب للمرجعية الفكرية وكان أول الاقتراحات تغيير اسم المؤتمر **(من القومي الإسلامي إلى المؤتمر العربي الإسلامي)** بعد توضيح تعريف المفردات الكبيرة التي تؤسس لهذا الموضوع مثل" العروبة، الإسلام، القومية إلخ "، ولأنّ مدارس التعريفات المقدمة غالباً ما كانت توصيفية مضافة، أو مستوردة تأخذنا إلى اتجاهات لا نريدها، أو لا نقصدها، أوقد تكون سبباً في الفتنة بدلاً من الوحدة. وقد وضعت حيثية مهمة للفكرة رأيت فيها أنه أسيء إلى العروبة بوضعها مع الانتماءات الأقلّية الأخرى في كفّة واحدة على صعيد واحد معها في علاقتها مع الإسلام، وعلى أرض العروبة، وهذا ظلم كبير للعروبة، وحيف أكبر لحق بمفهومها الذي هو الأبعد من كل المفاهيم

الانتمائيـة عـن التعصـب والعنصـرية. ولأن علاقة العروبة بالإسلام هي العلاقة الوحيدة الـتي إذا مـا عملـت لأحـد مكوّناتهـا عملـت للمفهوم الآخر. فقد كنّا نأمل من المؤتمر أن يشـكل جسـراً حقيقيـاً بـين التيـارين القومي والإسـلامي. فيعيـد تأصيل مفهومي "العروبة والإسلام"، على قاعدة العروبة فعل انتمائي. والإسلام قوة دافعة للوجود الحر الخيِّر.

غـير أنّ المـؤتمر تعثّـر في مسـيرته العامـة لأسباب أراها وجيهة أهمها:

1. منـذ اللقـاء الأول دعـا المـؤتمر إلى نسيان الماضي الـذي شـهد قطيعة ومواجهات بين القوميين والإسلاميين، وهـذه دعوة أراها صحيحة نسبياً إذ كـان على التيـارين تغيير سلوكهما العـدائي الماضـي لأنّ الـدعوة إلى نسـيان الماضـي بشـكل مطلـق بنظرياتـه وتوجهاته الفكرية أساس خاطئ؛ إذ سيبقى في هـذه الحالـة كـلّ شـيء في مكانـه، ويصبح اللقاء لقاء بروتوكولياً فقـط يرضـي السياسـة. ولا يفيـد الأمـة. بينمـا كـان مـن الأجـدى للطـرفين إعـادة دراسـة أفكـار الماضي بناء على التوجّه الجديد الـذي يصبّ في مصلحة الأمة.

2. كـان المـؤتمر مكانـاً اجتمـع فيـه القوميـون والإسـلاميون، وبقـوا علـى التجمـع بشـكل تراكمـي، واسـتمر كـل طـرف بـالتمترّس في موقعـه دون أن يقـوم بمراجعـة حقيقيـة لنظريتـه، ومواقفـه؛ ممـا أسـهم في انعكـاس أمـراض السـاحات العربيـة علـى عمله، ونشاطه وحضوره وفاعليته بـدليل أنـه كـان مـن المفـروض أن يجتمـع في دورتـه العادية منـذ عـامين، ولم يحصـل حتـى الآن لأنّ السـاحات العربيـة ملتهبـة، والقـوى متنافرة، والمشاريع السياسية فيها متواجهة.

3. عـدم قـدرة المـؤتمرين، أو عـدم رغبـة بعضـهم الانتقـال بـالمؤتمر مـن الإجـراءات السياسـية اليوميـة إلى اسـتراتيجية الأفكـار، وإعـادة صياغة مشـروع نـاهض للأمـة. ونقلـه من متابعة الحـدث إلى وضـع بـرامج، وخطـط يزرعها كمرصد متقدّم في الأمة.

ولأنـني أؤمـن إلى درجـة اليقين أنّ هـذه الأمة لا يمكـن أن تنهض إلا بعمودي العروبة والإسلام، بعد إعـادة صياغة مفهـوم العروبة بحيـث تكـون صـفة للفعـل الانتمـائي الـذي يقـوم بـه الفاعـل، وإعـادة صـياغة المفهـوم الإسـلامي بحيـث يعتمـد مقاصـد الرسـالة وغايتهـا، كمـا أنـني أؤمـن أيضـاً أنّ العربـي الذي يحمل هويته ويحـافظ عليهـا هـو المؤهـل الحقيقي لحمل راية الإسـلام المقـروء بعيوننـا وبأدواتنا معتمدين على ما تركه لنا الأجداد الأعلام من فهم وإيضاح وفقه وفكـر.

عقـد المـؤتمر دورتـه التاسـعة مـؤخراً في بـيروت يـومي 28- 29/ آذار 2015م وكنت قـد أعـددت ورقـة حمّلتهـا وجعـي ممـا وصـلت إليـه الأمـة. لكـنني للأسـف لم أتمكـن من الحضور بسبب الظروف العامة، وتـزامن انعقـاد المـؤتمر مـع مـا حـلّ يومهـا في بلـدي الصـغير ادلـب. أرسـلت مـداخلتي المعدّة مـع الأسـتاذ **عبـد القـادر النيـال** عضـو لجنـة المتابعـة، ومسـؤول السـاحة السـورية. بينـت فيهـا رؤيتي للمؤتمر وموقفي منـه، ومسـؤولية المـؤتمرين تجـاه أمـتهم. وإنـني أصـبت بخيبـة

حقيقية بعد أن قرأت بيانه الختامي، وكنت أكثر ألماً من التمريرات واللفلفة. التي تتحكم في الأمور التوفيقية صغيرها وكبيرها.

□ لماذا نجح الآخرون في نهضة أممهم في العصر الحديث، وفشل العرب والمسلمون بشكل عام برأيكم أين يكمن الخلل؟

□□ سؤال طرح كثيراً على الأوساط الفكرية السياسية منذ بداية عصر النهضة، وقد أجاب بعضهم على هذا السؤال حتى أنّ الأمير شكيب أرسلان رحمه الله جعل السؤال عنواناً لكتاب صدّره قبل ما يقارب المئة عام. وبعد التحولات التي تلت الفترة تلك نجيب عن السؤال ذاته بثلاثة أمور:

الأول: لم تستطع الأمة إيجاد مشروع واضح متفق عليه بين غالبية أبناء الأمة لعدم إيمان إنساننا بالعمل المؤسساتي.

الثاني: في حال وجود المشروع لم نكن صادقين مع مبادئه بشكل كاف لنجاح هذه المبادئ.

الثالث: لم نكن مخلصين في العمل من أجل مشاريعنا وغلّبنا الخاص على العام مما وسع الهوة بين النظرية والتطبيق. واعتمدنا مبدأ التسويغ الجاهز من أنّ المؤامرة دوماً تحيط بنا وبأمتنا.

طبعاً هذا الكلام على سبيل التغليب، وليس على سبيل الإطلاق فلسنا جميعاً انتهازيين، لكن جميعنا كنّا لا نعترف بتقصيرنا، وكان التسويغ جاهزاً؛ فما أسهل أن نلقي تبعات فشلنا على الآخرين، وبمجرد رأيت من يلقي تبعة فشله على غيره. اعلم أنّه لا يمكن أن ينهض لأنه لا يريد أن يصدق مع نفسه ويصارحها، ويعترف بفشله، ليبدأ البحث الجاد عن أسباب الإخفاق. وتحديد المعوّقات، وتجاوز الثغرات، علماً أنّ الاعتراف بالفشل أول خطوة في طريق النجاح.

□ الثقافة والفكر والسياسة الأدوار الموكلة، أين نحن منها، ولماذا لم يصبح المثقف مرجعية في المجتمعات العربية والاسلامية؟

□□ إنّ أقصى طموح للمثقف عندنا أن يكون عضواً في اتحاد، أو نقابة تسميتها ثقافية أو أدبية. بمعنى أنّه لم يكن لغالبية المثقفين دافع حبّ الحكمة، والبحث عن المعرفة. وهذا العامل بحدّ ذاته كفيل بفشله؛ لأنه باختصار لم يكن مثقفاً فيما إذا اعتبرنا أنّ الثقافة هي معرفة حقيقية متحوّلة إلى منهج حياة يسلكه المثقف ليؤهله فيكون قدوة وأسوة، وبمجرد أن طالبناه بحسن قيادة المجتمع، ومحاولة انتشاله من أوحال الماضي، أو أوحال التنافر والتسكع تعرّى مدّعو الثقافة الذين يجهلون أنّ الثقافة مشروع ربحي للأمة.

لذلك علينا أن نقوم بدراسة جدوى ثقافية، كما تدرس جدوى المشاريع الاقتصادية، ومقدار القيمة المضافة لما هو موجود فمن لم يزد على هذه الدنيا فهو عليها زيادة، كما يقول مصطفى صادق الرافعي رحمه الله.

◻ نريد أن نلقي الضوء على النضال الوطني في سورية خاصة، وأنّ لك كتباً عن الثورات السورية، وأخص ثورة الشمال السوري. حدثنا عن اللجنة الوطنية لذاكرة الشمال السوري، وعن نشاطاتها ونتائج عملكم فيها.

◻◻كنت أشعر دوماً بمسؤوليتي تجاه ما قدّمه الرجال الكبار الذين غمطهم التاريخ حقهم بشكل مقصود أو غير مقصود، وتراكمت فوق أخبارهم أدران من الحكايات الخرافية، ورسا على جسد هذه الأخبار كثير من غبار السنين. هذا الشعور كان يحسّسني في كثير من الأحيان بأننا لسنا جديرين بأن نكون حفدة لهؤلاء الرجال، ولا نستحق إرثهم إن لم نحفظ ونحافظ على موقعهم الحقيقي أمامنا ونتعلم منهم.

وحتى أشعر بشيء من أداء الواجب تجاه أهلنا، وننصف أنفسنا بتأدية الدين الذي في أعناقنا تجاههم فكّرت بتشكيل فريق عمل جماعي يقوم بمهمة حفظ الأخلاق العظيمة التي تمتّعوا بها بعد أن تجمّع بين يدي كم من المعلومات المتناثرة أخبارها في بطون الكتب، وبعض الوثائق البسيطة، ومخطوطات بعض القادة في ثورة الشمال أعني تلك التي لم تحقق بعد كمذكرات الشيخ يوسف السعدون، والملازم إبراهيم الشغوري اللتين أمتلك صورة عنهما في مكتبتي الخاصة. لما كنّا نؤمن أنّ النضال الوطني هو المرتبة الأعلى في سلم الوطنية لأنّ الإنسان يقدّم نفسه في مقابل صيانة حرية الوطن ومنعته.

من هنا سعينا لولادة "اللجنة الوطنية لذاكرة الشمال السوري" التي نفخر أنها كانت مولودنا الأغلى، كما نفخر أننا أصحاب الفكرة وواضعوا برامجها والمنفذون لخططها، فضلاً عن أنّها تجربة رائدة غير مسبوقة، نأمل أن تستمر بعطائها غير المحدود، وتحقيق كل طموحاتنا في إحداث " متحف وطني خاص بالنضال الوطني، ومركز دراسات استراتيجية، وتكريم من يستحق التكريم، وبإعادة الأمور إلى نصابها بدلاً من محاولات تعظيم الهامشي وتهميش العظيم، فضلاً عن إقامة ندوات بحثية تكون أبحاثها مراجعاً في هذا المجال لمن يريد الاستزادة والتعمق، ومحاولة إقامة نصب دلالي تذكاري في موقع كلّ مواجهة بين الثوار والجيش الفرنسي.

بدأنا بتنفيذ ما اقترحناه، ووصلنا إلى نتائج أبهرت المشاركين من خارج القطر، كما نفذنا نصبين دلاليين، وكان لدينا متبرعون لإقامة خمسة نصب دلالية أخرى. وحصلنا على وثائق تصلح لأن تكون نواة متحف خاص بالنضال الوطني التحرّري كما أسلفنا ..... والأهم أنّ كل ما أسلفنا كان ينفذ بالاعتماد على شركاء ممولين من جهات غير رسمية بحيث لا نكلف ميزانية الدولة ليرة سورية واحدة. وفي الحقيقة كان لنقابة الأطباء فرع ادلب فضل في دعم العمل مادياً فكانت بحق شريكتنا في تنفيذ ما نطمح إليه.

وقد استطعنا القيام بخطوات مهمة وفاعلة في مجالات العمل كلها، إذ كان

عملنا مستمراً ومتنوّعاً على أكثر من صعيد، وموزّعاً على أيام العام، بحيث لم يقتصر عملنا ونشاطنا على إقامة مهرجان سنوي. أو احتفالية كرنفالية. بل إنّ خطتنا أخذت بعين الاعتبار طموحاتنا الكفيلة بتحقيق غايات اللجنة المتنوعة، التي اهتمّت ومنذ البداية بالجوهر، دون أن تنسى الشكل الذي يهدف إلى الإعلام والإعلان عن الفعل، حيث فائدة البحث ليست بديلة عن الاحتفالات التي نعرف أنها لا تدوم في الذاكرة دوام الدراسة والبحث، غير أنّ ما رأيناه من إقبال لحضور المهرجان الأول أعطانا زخماً في العمل، ودفعاً لرفع وتيرته إذ خرجت إدلب بقضها وقضيضها عام 2008م تستقبل ضيوفها من أحفاد الثوار من كل المحافظات والباحثين المدعويين، ومنذ اللحظة الأولى كان هاجسنا البحث العلمي الذي يوصلنا إلى الحقيقة، ويعرف الفضل لأهله. وكان احتفالنا الأول وباكورة أعمال اللجنة مهرجاناً تكريمياً للزعيم إبراهيم هنانو - عام 2008م في ذكرى وفاة الزعيم إبراهيم هنانو الثالثة والسبعين " 21 /11/1935م" وقد اعتمدنا ذكرى الوفاة لأننا ندرك أنّ الكبار أحياء خالدون بأعمالهم.

لقد كان لعملنا أربعة مكوّنات هي:

- معرض وثائقي، فمنذ النشاط الأول عرضنا أكثر من تسعين وثيقة بين صورة جماعية وفردية ووثيقة مكتوبة.
- تكريم الزعيم إبراهيم هنانو القائد العام لثورة الشمال باحتفال كبير عام رسمي، وشعبي، وثقافي فكري. دعونا لحضوره لفيفاً كبيراً من ورثة المجاهدين على مساحة الجغرافيا السورية وتم تكريمهم جميعاً أيضاً.
- ندوة بحثية استضفنا فيها باحثين من أمريكا وفرنسا وتركيا وسورية وفلسطين ولبنان.
- أقمنا نصباً دلالياً في مدخل مدينة كفرتخاريم حمل عبارة مهمة من البيان الأول الذي أذاعه الزعيم يوم إعلان الثورة في العاشر من نيسان 1919.

كما اعتمدنا دعوة ضيف للمهرجان ممن لهم صلة بالحدث، أو بالمقاومة، فمثلاً قمنا بدعوة الأستاذ عمر كرامي رئيس وزراء لبنان الأسبق رحمه الله ضيفاً على المهرجان الأول لصداقة والده السيد عبد الحميد كرامي رحمه الله مع الزعيم إبراهيم هنانو، فهما زميلان في المجلس الدستوري السوري الأول. ولنحقق جزءاً من طموحنا العملي قمنا بالأفعال التالية:

- على صعيد العمل الإداري عملنا على استملاك بيت الزعيم إبراهيم هنانو، وما جاوره في مدينة كفرتخاريم. ليكون نواة حاضنة للمتحف المقترح، ومركزاً للدراسات الاستراتيجية.
- تمت طباعة أعمال الندوة البحثية الأولى المقامة عام 2008م بكتاب خاص من قبل وزارة الثقافة، فكان المرجع الأول عن ثورة الشمال في المكتبة العربية حتى تاريخ صدوره.

لقد استثمرنا جوانب الفن والتراث لإنجاح أعمالنا واحتفالاتنا. إذ أخرجنا في حفل الافتتاح وبمشهد مسرحي أطفالا ردّدوا الأنشودة التراثية المحفوظة من قبل الجميع "طيارة طارت بالليل فيها عسكر فيها خيل". كما قمنا بتأليف نشيد خاص بالمهرجان من تأليفي، وقامت فرقة إدلب للموسيقا الشرقية بتلحينه وتقديمه في حفلات الافتتاح والاختتام.

أخيراً لا بد أن أعترف أننا شعرنا بكبرنا ونحن نعيد قراءة سيرة الكبار ونكرّمهم، كما شعرنا بأننا أحفاد بررة لأننا حاولنا نفض غبار السنين عن أخبارهم، وامتطينا صهوة العز، ونحن نكرّم أنفسنا عندما كرّمنا من يستحق التكريم. وتوّجنا عملنا بأن صدّرنا كتاباً من تأليفي أرّخ للثورة وقائدها، وهو الكتاب الثاني بعد كتاب الندوة المذكور. بعنوان "الزعيم إبراهيم هنانو سيرة ومسيرة"

إنّ مشروع اللجنة الوطنية لذاكرة الشمال السوري التجربة الرائدة والذي نفخر بتأسيسه كما نفخر بإنجازه، ونزعم أنّ ما قدمناه خلال ثلاث سنوات كان كبيراً إذا ما قيس بالظروف التي عملنا بها، والتي لم نلق فيها إلا القليل من الاستجابة والكثير من التثبيط. ولولا أنّ المشروع كان عملاً تطوعياً بامتياز، وبجهد شخصي لما وصلنا إليه، فقد نجحنا لأننا ترفعنا عن المصلحة والتكسّب، إذ لم يكن دافعنا تخليد مجد شخصي نحب أن نحييه. فانا لست حفيداً لأحد المجاهدين، ولست وريثاً لأحد الثوار، ولكنني أفخر بأنني وريث للثورة كلها. كان دافعنا للعمل قوة الضمير وغيريّة العمل والوطنية التي تربينا عليها منذ نعومة أظفارنا. ونختم بالقول: إنّ ما قدمناه في اللجنة الوطنية لذاكرة الشمال خلال ثلاث سنوات كان كبيراً إذا ما قيس بالظروف التي عملنا بها، أتمنىّ على من سيأتي بعدنا أن يكمل المشوار، وأن لا يحمل في داخله أي حقد أو جهل أو ضغينة أو حسد، وأن يترفع ويسمو بنفسه وانتمائه واهتماماته، وأن ينطلق إلى دراسة التاريخ من منطلق المعتبر لا من منطلق المتبنّي له أو لأحد أشخاصه، وأن لا تؤثر به وبموقفه الأحداث والأخبار التي يقرؤها وينطلق من منهج واضح أساسه الآية الكريمة (مَّنِ اهْتَدَى فَإِنَّمَا يَهْتَدِي لِنَفْسِهِ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولاً) الإسراء 15". وأن ندرك تماماً أن الرجولة والبطولة لا تورّث، وأنّ الخيانة والاستسلام أيضاً لا تورّث، وأنّ من يتعامل مع الكبار يكبر معهم.

شكراً أستاذ سلام مراد على أسئلتك المحرّضة التي فتّقت علينا مواجعنا، وسمحت لنا بقول ما حاولنا الإفراج عنه في هذه المقابلة.

□□

قراءات نقدية

1 ـ رواية أورهان باموق (اسمي أحمر) وفنية التخاطب الفردي .... سـريعة سـليم حديـد

2 ـ دراسة في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار .... د. الشـريف حبيلـة

3 ـ خالد أبو خالد... الشاعر الفلاح والرسام البيدري .... لينـا أبـو بكـر

4 ـ الأنا والآخر في رواية "الوصمة البشرية" .... د. ماجـدة حمـود

5 ـ بناء الزمن السردي في رواية العَلاَّمة لبنسالم حميش .... هشـام دحمـاني

قراءات نقدية..

رواية أورهان باموق (اسمي أحمر) وفنيَّة التخاطب الفردي للشخصيات عبر العناوين

□ سريعة سليم حديد

الروائي التركي (أورهان باموق) في روايته (اسمي أحمر) يرصد فن النقش، ويعكس الأجواء العامة التي كان يعيشها النقَّاشون في ظلِّ معاناتهم الطويلة من ظلم النظرة للنقَّاش باعتبار هذا الفن تطاولاً على مبدع الخلق الله سبحانه وتعالى، وجاءت الأحداث باسترسال طويل عابرة نفوس أولئك النقَّاشين ملقية الضوء على طبيعة فنِّهم الرائع.

(اسمي أحمر) انطلق عنوان الرواية لينصبَّ على أحد أهم الألوان التي كانت تستخدم في فن النقش في (تبريز، هرات، اسطنبول..) والذي يتمُّ تحضيره من الديدان الهنديَّة والأعشاب.. بطريقة يدويَّة متقنة، ليكون سيِّد الألوان عند الرسام نفسه، خاصة وأنه اللون الذي يجول أمام عينيه بشكل كبير، وهو يبرع على ضوء الشمعدان.

الأحمر لون لحالة ما عاشها زوج الخالة لحظة تعرُّضه للقتل: "**هوى بالحقَة البرونزيَّة على رأسي مرَّة أخرى، صار عقلي ورؤيتي وذكرياتي وعيني هي مخاوفي، تداخلت فيما بينها، لم أكن أرى أي لون، وأدركت أن الألوان كلها غدت أحمر، اعتقدت أن دمي حبر أحمر، وما اعتقدته حبراً أحمر في يده هو دمي المتدفِّق دون توقُّف**". ص 254.

اللون الأحمر يبرز في الكثير من تفاصيل الرواية: السيف الموضوع على مخمل أحمر، جنود الحامية بألبستهم الحمراء، القفطان الأحمر، الهواء الأحمر، السيف الأحمر، الجسد المغطَّى بقماش أحمر، السجاد الأحمر، ذيل الحصان الأحمر، لون غرفة الخزينة الحمراء... وهذا اللون يكون شبه طاغٍ

على امتداد صفحات الرواية، دون الشعور بثقل لفظه، أو غلاظة موقعه.

هذا الاختيار للعنوان ما هو إلا دليل قاطع على معرفة أهميَّة سرِّ هذا اللون في التشكيل النقشي الذي عانى منه النقَّاشون في اسطنبول ليكون لهم مدرسة خاصة بهم، تميِّزهم عن الإفرنج وغيرهم.

أوَّل ما يلفت النظر هو العناوين: أنا شكورة.. اسمي قرة.. أنا ميِّت.. ينادونني زيتوناً... اسمي إستر..

يأتي الخطاب الفردي لكل شخصيَّة على حدة، في عدَّة صفحات تتقارب حتى في الطول. الشخصيَّة تعرِّف بنفسها ثم تقصُّ ما يجري معها من أحداث، لتعود مرَّة ثانية فتظهر في صفحات جديدة، بعدما تترك المجال لظهور شخصيات أخرى مواكبة لسيررة الحدث الذي يربط جميع الشخصيات في حبل واحد متماسك.

كيف يتحدَّث الميِّت، وأي شعور يترجمه، وهو يواجه القاتل، هذا المونولوج الداخلي يرصد الحالة المتصاعدة لكل شخصيَّة عند تعرُّضها لحدث ما، يعكس هذا فنيَّة السرد بلغة شفيفة عالية، كما يعكس الإحساس المرهف الذي يتعامل به (باموق) مع اللغة:

"**الآن أنا ميِّت، جثة في قعر جب، مضى كثير من الوقت على لفظ نفسي الأخير، وتوقف قلبي منذ زمن طويل، ولكن لا أحد يعرف ما جرى لي غير قاتلي السافل..**" ص7.

موضوع الرواية الأساسي هو أمر السلطان لزوج الخالة بتكليف عدد من النقَاشين والخطاطين والمذهِّبين في (تبريز) بإعداد كتاب يضمُّ العديد من النقوش المميزة تخليداً لاسم السلطان، على أن يتم الموضوع بشكل سري، فيُقتل أحد النقاشين الذين يعملون بالتذهيب (ظريف أفندي) ومن هنا تنطلق الأحداث وسط حالات مثيرة للشك، بمن قام بفعل القتل:

"**اتفقت مع أمهر نقاشي النقش خانة السلطانية على أن أكلف واحداً منهم برسم كلب، وآخر شجرة، وآخر إطار مع غيمات في الأفق.. سأتناول غنى النفس، ومفرِّحات ومخيفات عالم سلطاننا، وإذا جعلتهم يرسمون النقود فمن أجل الاستصغار بها، ووضعت الشيطان والموت لأننا نخافهما. أعرف ما تقوله الشائعات: الأشجار تعني الخلود، والخيول تعني التعب، والكلاب تعني الشرف، وهذه أريدها أن تمثِّل حضرة سلطاننا وعالمه..**" ص 38.

وتأتي أهمية الرواية من كونها تضع القارئ أمام شكوك كثيرة، فكلما تحدث أحدهم عن نفسه، شكَّ القارئ بأن المتحدِّث هو القاتل، ولكن، عندما تتقدَّم الأحداث يتبدد ذلك الشك، لكنه ما يلبث أن يعود مرة أخرى، حيث يقدم الكاتب عدداً من الإشارات، تدلُّ على القاتل، وتفضح أفكاره.

ومن أساليب السرد المتبَّعة توجيه الخطاب للمتلقي بشكل مستمرٍّ عبر أحداث الرواية، وهي حالة ما جاءت على ما يبدو لتبرير الأخطاء أو لتصويب الفهم، أو للتذكير بالنفس.. (شكورة) تحاول تنويم طفليها بسرد الحكايات الخيالية: "تدلُّ على القاتل، وتفضح أفكاره:

"**أنتم تعرفون أن الكلمات في الليل تركِّب أجنحة**". ص 269.

"كما ترون أنني أموت، ولكن لا تخافوا لأنني رسم أيضاً". ص 183.

أي ولع تعكسه الرواية بحب فن النقش؟! أهو ولع بالجمال بحد ذاته، أم وله النقّاشين أنفسهم، أم عشق كاتب الرواية الذي نقش كلماتها بمثل هذا الجمال، حتى ليحسبه المتلقي أنه أحد فناني النقش الكبار بلا منازع، وإلا ما برع في توصيف الحالات الإبداعية إلى هذا الحد، فقد سارت الأحداث ضمن حالة مميَّزة عبر فن النقش الذي غدا بمثابة الحلم المواكب لكل حدث، قال (قرَّة): "أما أنا فقد جمعت مغامراتنا طوال اليوم في أربعة مواقف، ونقشتها، ورسمتها على صفحات عقلي". ص289.

إن الوله بحب النقش على صفحات العقل لا بدَّ من أن يجعل كل شيء يتحرَّك جمالاً، ويمسي موضوعاً مميَّزاً للنقش، فعين النقاش ترسم الآن بدقة متناهية: "شعرة طويلة من شعر حسنائي شكورة فوق المخدة رسمت حرفاً قال لي: "واو".. ص 326

ويظهر تسامي فن النقش إلى درجة كبيرة في حديث الحصان، ومن هنا يبرز سرُّ العداوة لفن النقش، وما يعانيه الفنانون الكبار أمام المجتمع الجاهل: "لماذا يرسمنا النقاشون من ذاكرتهم؟ على الرغم من أن كل حصان منا خرج من يد المصور الأعظم الله جلَّ جلاله بشكل يختلف عن الآخر، لماذا يتفاخرون برسم آلاف وعشرات آلاف الخيول من ذاكرتهم دون النظر إلينا؟ لأنهم لا يريدون رسم ما يرونه بعيونهم، بل يحاولون رسم العالم الذي يراه الله... والمدعي أن أفضل رسم لحصان هو ذلك الذي يرسمه النقاشون العميان، هو الذي يتسابق مع الله، ويرتكب معصية الخروج عن الدين؟" ص 323.

أجواء النقش تتضح كلما قلبّنا صفحات الرواية، فتتشكّل صورة وافيَّة غاية في الجماليَّة من خلال الفراشي والبرَّايات وحقات الألوان وفناجين القهوة والضوء والقمر وأشعَّة الشمس والمطر والعيون الغارقة في حبِّ النقش، والمحاولات العنيفة ليكون لفن النقش الإسطنبولي مدرسة خاصة به، يتحرر من خلالها، لينزع بنود الطاعة للنقاشين الإفرنج.

الحبيبان (خسرو وشيرين) كان لقصتهما خيط مذهَّب، يبرق بين الفينة والأخرى إلى نهاية الرواية فتتشكل قصة حبّهما من خلال رؤية (شيرين صورة (خسرو) معلقة على الشجرة فتقع في غرامه، وعندما يتزوَّجان، يقوم ابن خسرو بقتل والده وأخذ شيرين، إن ذكر هذه القصة بشكل متواتر على صفحات الرواية يدلُّ دلالة واضحة على مدى تأثر الناس بهذه القصة، وعلى أنها راسخة في الأذهان، ومتناقلة أيضاً عبر الأجيال، مثلها مثل قصة ليلى والمجنون، وعبلة وعنترة..

أورهان باموق، يعرف كيف يجمِّل الأحداث حتى في حالات الموت يجعل منها بأسلوبه المميَّز ساحة واسعة لطرائد الجمال، فتبدو الوقائع على الرغم من فظاعتها جميلة جداً، تعكس من خلالها مدى قدرة الكاتب على التلاعب اللفظي والمعنوي، ومدى ما يمتلكه من خيال واسع وقدرة خلاقة وحساسية مفرطة على تحريك الحدث في الاتجاهات الصعبة ووسط حالة من السهل الممتنع.

إلا أن براعة الوصول إلى عمق الإحساس الأنثوي تظهر جليَّة في مجموعة من الصفحات بعنوان (أنا امرأة) فالرجل المدَّاح أتقن لعبة تقليد المرأة شكلاً ومضموناً، فعشق نفسه لكونه امرأة لعدة دقائق فتغلغل في أثوابها الداخلية وحشا صدره بأشياء كثيرة ليحسن صنع الثديين، ومرغ وجهه بالحمرة، ولبس الأساور، وتمرَّى بمرأة مصدَّفة الأطراف، وقد اشتهى نفسه في آخر المطاف فنزع عنها ألق النشوة لشعوره بالذكورة.

إن هذا التوغُّل في صيد إحساس رجل حُرم من النساء طوال حياته، ما هو إلا حالة مثلى في تقنية القص الروائي التي يمتلكها (باموق).

قد يذكّرنا تواتر القصص والحكايات ضمن صفحات الرواية بحكايات (ألف ليلة وليلة)، وهذا ما أعطى الرواية شيئاً من التكثيف القصصي القصصي في داخلها.

أية فكرة سوداويَّة تعكسها الرواية أمام حالة كانت سائدة لدى الناس، فالنقاش الأستاذ لكي يثبت جدارته في فن النقش يجب أن يصاب بالعمى ليرسم من خلال ذاكرته المبدعة، ومن لا يصاب بالعمى، فهو نقاش غير جدير بالاحترام، مما يضطر بالكثيرين من النقاشين إلى إعماء أنفسهم بالمغرز.

كما تكشف الرواية مدى ما تعرَّض له فن النقش من تخريب، وما تعرَّض له الفنانون من تعذيب، والأعظم من ذلك ما نجده من مفاجآت في بيت خزينة السلطان، غنائم الحروب من ذهب وسجاد وآلات حرب وكتب ونقوش وكل ما يخطر على البال، فهي غنيمة حروب وقتل وتدمير وحرق، وهذا ما يعكس أجواء الحياة الفظيعة التي كان يعيشها الناس في تلك الأزمنة، هذا الموروث من الفجائع ما هو إلا موروث ظلم وحقد وجهل، وللأسف الشديد ما زلنا نتوارثه حتى هذه اللحظة.

تمتاز الرواية باعتماد عناوين غريبة تتحدث برؤيتها الخاصة، مثل: أنا حصان، أنا شيطان، أنا امرأة، أنا كلب، أنا شجرة، اسمي أحمر: "**اللون هو لمس النظر وموسيقى الطرشان وكلمة الظلام، لأنني أسمع كلام الأرواح مثل صفير الريح من كتاب إلى كتاب، ومن شيء إلى شيء... أستطيع القول إن ملامستي تشبه ملامسة الملائكة... كما أنا سعيد لأنني أحمر! داخلي يغلي، أنا قوي، أدرك أنني مميز، وأنكم لا تستطيعون مقاومتي**". ص 272.

إن خطا الرواية كانت تسير متأنيّة عبر تراسل الزمن غير القافز فجأة بالأحداث، هذا ما كان على امتداد صفحات الرواية، ولكن التقافز يظهر جليَّاً في الصفحات الأخيرة التي بعنوان: (شكورة) فقد تنامت الأحداث بسرعة، وقد انتهت في السطر الأخير بتحذير من الكاتب نفسه، الذي أعطى طفل (شكورة) اسمه، ليقول: "**احذروا من تصديق (أورهان) لأنه ليس ثمة كذبة لا يقدم عليها لتكون حكايته جميلة، ونصدِّقها**". ص 605

رواية: (اسمي أحمر) أورهان باموق.
المترجم: عبد القادر عبد اللي.
من رواياته: (جودت بيك وأولاده) و(الكتاب الأسود) و(الحياة المديدة)..

□□

الكتابة على أنقاض الواقع
دراسة في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار

□ د. الشريف حبيلة

تتأسس الدراسة على مقاربة التفاعل الحاصل بين الواقع الاجتماعي، وبنية الخطاب الروائي خلال الأزمة، التي تعج بالأحداث المأساوية، والمواقف الدرامية، وكان أساس العملية الإجرائية السؤال الآتي:

كيف يحضر العنف كمرجع جمالي في النص الروائي، أو كيف ينبني النص وهو يتفاعل مع واقع العنف؟

ومن هنا كان الانشغال منصبا على الدلالة المولدة على أساس العلاقة بالواقع الحي المرتبط بالزمن المعيش، فالرواية الجزائرية معنية بهذا الزمن، وهي حتى عندما تستمد قصتها من واقع العنف، إنما تعيد صياغة الواقع، وتوظفه لتوليد دلالات الزمن ذاته، لذا يأتي المنهج السوسيونصي إطارا للقراءة، فرضته طبيعة الظاهرة المدروسة، وهي العنف.

وهكذا رصدت الدراسة العلاقة التي أنتجها العنف بين المكان والمجتمع الممثل في أفراده، بجميع مستوياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، وما نتج عن ذلك من ظواهر احتواها المكان، وافتعلها بالاشتراك مع العناصر الأخرى كالشخصيات، والزمان والجماعات البشرية المشاركة في إنتاج العنف، أو كانت ضحية له، وفي ذلك كلّه كشف لخصوصية المكان في ظرف طارئ أطره العنف.

وكذا اكتشاف شعور الذات بهذا الزمن، والبحث عن الأثر الذي تركه زمن العنف في الشخصيات، عن طريق سبر وعيها بزمنها؛ مع قراءة الدلالات الكامنة في ظل الزمن المتأزم في الحياة الاجتماعية، التي أعاد الخطاب الروائي صياغتها لغويا، وبذلك كشفت عن طريقة تعامل الإنسان الجزائري مع زمن لم يعهده قبلا، وكيف حاول تجاوزه، أو إعادة بنائه مرة أخرى خارج حدود العنف، وبعيدا عن مسبباته، تدفعه نظرة مستحدثة، ساهمت في إحداثها الظروف الاجتماعية المصاحبة لهذا الزمن، والمنتجة له، تؤطرها علاقات جدلية لا متناهية. كما تطرقت الدراسة لكيفية إدراك الذات لزمن العنف، والنظر في ظاهرة الوعي، وطريقة عمل بعض الملكات كالعقل والقلب والذاكرة، وما لذلك من انعكاسات على اللغة والفكر والكتابة، فقد رأيت أن زمن العنف يمثل زاوية نظر أخرى تستحق أن ينظر إليها في إطار العمل الروائي، مما سمح بتحديد علاقة الإنسان الجزائري بمحيطه، وبنفسه، وطرق تعامله مع أهم عناصر هذه الأزمة، وهي الزمن والمكان والإنسان. وفي مرحلة أخرى كان الحديث يشمل التطرف، انطلاقا من الجماعة الدينية، ثم المتطرف، وأخيرا القاتل.

أولاـ المكان والعنف:

الذي يهمنا في موضعنا هذا هو الفضاء المادي بأبعاده الهندسية، تحدده اللغة بما تتضمنه من علامات جغرافية؛ إنه المكان الروائي الذي تقدمه الحكاية إطارا لها، أي الفضاء الجغرافي، لأنه يعد العنصر الأكثر ارتباطا بالشخصيات من خلاله يتجلى البعد السوسيولوجي في مستواه اللساني؛ وهو الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه أيضا الشخصيات.

يصير المكان كيانا اجتماعيا يمثل خلاصة تجارب الإنسان ومجتمعه، يحمل بعضا من سلوك ساكنيه ووعيهم، لذا لم يبق في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية فارغة، بل يمتلئ بالخبرة الإنسانية.

إن مكانا كهذا لا يمكن النظر إليه كبناء أجوف، وفراغ، إنما ننظر إليه على أنه نشاط إنساني متصل بالسلوك الإنساني، مثقل بعواطف، ومشاعر، ومواقف، وهموم، وانفعالات الذين أقاموا فيه، أو مروا به، إنه مستودع أسرارهم، إنه تاريخ الإنسان[1]. بل يصير كائنا حيا، يمارس حركته في النص الروائي رغم سكونيته التي وصفه بها النقد القديم، وألصقتها به الرواية الكلاسيكية، تنقله اللغة من مجرد خلفية إلى مستوى فني حيث تمنحه البعد الاجتماعي، فيعمل إلى جانب عناصر النص على تكوين هوية الكيان الاجتماعي، والثقافي، منطلقة من رؤية إيديولوجية شاملة تحوي قضايا متعددة ومتباينة[2] "ومن ثم تطغى جغرافية نص على جغرافية نص آخر، نتيجة طغيان رؤية فكرية على رؤية فكرية أخرى"(3) إذاً لا تستقيم النظرة إلى المكان كعنصر جغرافي بمعزل عن النظرة الجدلية للبناء الاجتماعي عموما ضمن اللغة التي

تحكي عنه، وعندها تكون الأمكنة الموزعة عبر النص نواة شخصيات متماسكة، ومسافة وحدة قياسها الكلمات، رواية لقضايا متجذرة في الذات الاجتماعية "لأن الخصائص المادية المختلفة للزمان والمكان هي على تماس مع الحياة الاجتماعية في أوضاع مختلفة"(4).

ويحضر المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة ملتبسا بكل التحولات التي طرأت عليه في الواقع المعيش، بعد الانقلاب الذي حدث في حياة الإنسان الجزائري، وغير يومياته؛ هذا المكان نقلته اللغة في شكله الجديد إلى مستوى الخطاب، فاتخذ دلالات متنوعة، يستدعيها البناء الروائي، ويفرضها الواقع، الذي يعد الكاتب جزءا منه، من هنا كان المكان في الرواية يعيش، ويمارس أفعالا، ويعاني كما الشخصيات، شكل مساحة للقتل، يحصد فيها الموت أرواح الأبرياء، وفي الوقت نفسه مثل ملاذا يهرب إليه الناس من قهر العنف، وحلما للشخصية التي باتت تحلم بمكان آمن، منحته اللغة من الأبعاد ما جعله رمزا، ومجازا لأمكنة أخرى، لذا نقول إن المكان في النص /الرواية، اتخذ صورا متعددة، لكنها تشترك في كونها محكومة بفعل العنف، حولها إلى فضاءات للموت والقهر، بعد ما سيطر عليها، ومارس أشكاله المتعددة ضد ساكنيها، تفضحه اللغة وهي تقدم هذه الأمكنة بعيون الراوي والشخصيات بكل أبعادها، ليصنع منها السرد مسرحا للرعب، تعانيه الشخصية على الدوام، وهي تبحث عن ملاذ، أو عن موت طبيعي.

1ـ البيت وفعل الموت:

يمثل البيت فضاء مكانيا مهماً في حياة الإنسان، ومن ثم في النص الروائي، تعيد إنتاجه الكتابة وفق رؤية فكرية وجمالية، يتبناها الكاتب، ويحملها راويه، وإذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة والأمن والاطمئنان، فإنه كان كذلك، وإلى حقبة طويلة في النص الروائي، حافظ الروائيون على صورته الرومانسية الآمنة الهادئة، والبريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، يمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميمي.

وقد أولت الرواية أهمية كبرى للبيت كعنصر جمالي، وحيز مؤطر للشخصية والحدث بالمفهوم السردي، فكان الخاتمة التي تنهي بها الشخصية يومها، لترتاح فيه، لكن مع اضطراب الواقع، واندلاع الفجائع التي ألمت بالمكان والإنسان الجزائري، تغيرت الرؤية لهذا الحيز الهندسي رمز الأمان، فلم يعد الحصن الحامي لأهله ومن هنا تتخذ البيوت "مدلولها المتسم بالقبح الباعث على الانقباض ليتعالق ضديا مع المنظر الخلفي الباعث على الانشراح"(5) التقطت الرواية تفاصيل هذا المكان، لتعيد بناءه مركزة على صورته الجديدة المحملة بالخوف والرعب والقتل.

هذا هو شكل البيت الجزائري في الواقع الجديد، وفي نص الشمعة والدهاليز، يعريه، ويقدمه الخطاب مكشوفا بكل تفاصيله، شكلته اللغة ببعده النفسي والاجتماعي المحكوم بنفسية الشخصية

التي تسكنه وهي تحت سلطة الخوف من الموت.

يصبح البيت إذاً بالنسبة للشخصية الروائية مكانا معرضا للعنف، تمارس ضده الوحشية، وعلى من يقطنه، يقدم النص مشاهد لبيوت منتهكة، حيث يقتحمها أشخاص في الأغلب ملثمون، بحلول الليل تحت جنح الظلام لكسر اطمئنان البطل، واختراق حميمياته، فيجد نفسه محاصرا بالموت، حيث يفاجأ بكسر نوافذ بيته، وبابه ليجد نفسه أمام سبعة أشخاص ملثمين، يعلنون محاكمته، تنتهي بقتله "لم يكن قد انتهى من ارتداء جبته بعد خروجه من الحمام، وينتهي من التساؤل حتى كانوا قد دخلوا.

كسروا، الباب، حطموه، ودخلوا.

كانوا سبعة ملثمين، فلا يبدو من وجوههم إلا أعينهم في أياديهم رشاشات، وفي أحزمتهم سيوف.

دفعوه إلى غرفة النوم، وأمروه بالوقوف، وجلسوا هم، وأعلنوا بصوت واحد محكمة"(6).

وإذا نظرنا إلى العنف المسلط على البيت وجدناه ممثلا في فعل الاقتحام المصحوب بكسر النوافذ والأبواب، يقوم به أشخاص ملثمون، يضيف المقطع أداة الترهيب، والقتل وهي الأسلحة مما يخلق الهلع في قلب أهل البيت، والملفت للنظر هو أن فعل الاقتحام ينتهي دوما بالقتل، كون العنف لا يقف عند حدود الاقتحام، هدفه يتجاوز ذلك إلى سلب الآخر حياته.

يتعرض البيت في النص إلى الاغتصاب من أجل فعل القتل على يد أناس مجهولي الهوية، فقط ملثمين، يحولون المكان إلى فضاء للرعب، فتشعر الشخصية أنها تعيش في بيت لا يعصمها من الرعب بفعل القتل، يجعلها مكشوفة أمام العنف، هنا تفتقد علاقة الألفة الإنسانية بالبيت، رمز الأمن والحماية، يتحول إلى مكان مستباح جراء الاقتحام، فلا الأبواب الحديدية، ولا النوافذ المسيجة تصد الملثمين أصحاب الأحذية الثقيلة.

والهدف السياسي هو الذي يقف خلف اقتحام البيوت، هو الذي يدفع إلى القتل، ليعيد صياغة وتشكيل البيت، أولا كمكان روائي له وظيفته الفنية، تتمثل في تأطير الحدث ضمن حيز ضيق مغلق، ومن جهة يسلبه وظيفته الرتيبة، ويمنحه وظيفة جديدة من حيث تغير الحدث الذي يجري فيه وهو القتل، مما يجعل البيت مكانا للموت قتلا، هذه القوقعة المتينة التي تحفظ الإنسان من كل خطر، يتهددها العنف، يتم اختراقها بالقوة ثم ترهيب أهلها تدميرا للذات البشرية.

لا تقف وظيفة البيت في صورته المعدلة بفعل العنف عند هذا الحد، بل تتعدى إلى عناصر الرواية الأخرى وفق العلاقات التي ينسجها السرد فيما بينها، وكذلك الأبعاد المضافة للبيت كمكان بفعل تكثيف الدلالات المنتجة من طرف فعل قوي، ومؤثر يعمل على إعادة صياغة الوضع داخل هذا الحيز المنغلق على أهله، والذين هم في الأساس موضوع القائم بالفعل (الفاعل)،

يطلبهم لتنفيذ مشروعه المتمثل في القتل، إضافة إلى ضحايا آخرين، لم يشكلوا موضوعا مباشرا، لكنهم تأثروا نفسيا، وكانوا شهودا على الفعل وهم الجيران.

وتحت وطأة العنف المسلط على البيت تبحث الشخصيات عن وسائل تقيها شر المقتحمين، فتلجأ إلى تحصين بيوتها بمضاعفة الأقفال على الأبواب، وتسييج النوافذ، واستبدال الأبواب الخشبية بأخرى حديدية.

تأتي الأبواب في سياق العنف المتزايد ضد البيت، كأهم مكون لهذا المكان، حتى أنه يختزل في باب ونافذة، لأن فعل الاقتحام الحامل للعنف يتخذ من هذين المكونين منفذا له يعبر منهما إلى الداخل، لذا اهتمت به الشخصية. يخبرنا الراوي بالفكرة ذاتها ضمن السرد، وهو يرصد حركة البطل "صعد الدرجة، تطاول، يدير المفتاح في القفل الأعلى، نزل، وأدخل المفتاح في القفل الأوسط، ثم انحنى وعالج السفلي"(7) يسيطر الفعل على الجمل موجه إلى الأقفال الموجودة على الباب، والقفل علامة تدل على الانغلاق، وعندما يكون بهذا العدد فذلك يعني زيادة في الانغلاق، وهنا تنتج اللغة دلالات تخص المكان والشخصية القاطنة به، فإغلاق المكان هو تحصينه من خطر متربص، تقوم الشخصية بذلك خوفها من التعدي عليها بالقتل.

لقد كان بإمكان الراوي الاكتفاء بالقول (فتح الباب)، لكنه أعطى لحركة البطل مساحة أوسع داخل السرد، إذ تتوالى الأفعال وهي تنتقل من قفل إلى آخر من أجل تعميق الدلالات المعنية بإبراز الشعور بالخوف عند الشخصية، وفي مستوى آخر توحي بفعل غائب لكنه يضغط بقوة، هو سبب أفعال البطل، ومنتجها إنه العنف المسلط على البيت.

إن البنية اللغوية، وما تحمله من دلالات نفسية، تظهر رغبة قوية وعميقة في التخفي خلف تلك الأبواب المحصنة علها تعيد للإنسان حقه في الحياة آمنا مطمئنا، غير أن (الأقفال، والأبواب الحديدية، والنوافذ المسيجة) لم تعد كافية، إنها تتهاوى ليدخل منها الموت على أيدي الملثمين، ولا يمكن لمثل هذه الصورة أن تتحقق إلا في ضوء العنف في أعتى أشكاله، وهو الإرهاب، لا يعترف للآخر بحقه في الحياة ضمن قوقعته الخاصة.

بل تجعل الإنسان مجرد طريدة يلاحقها وحش ضار من مكان إلى آخر، لأن الحذر والخوف والاحتراس والرهبة ترافقه أينما نزل، وهنا يتجلى الشعور بعمق المأساة التي يعيشها الإنسان في أماكن كان من المفترض أن تكون أكثر أمنا، إن عملية اقتحام الذات عن طريق اقتحام مكانها/ قوقعتها، ثم ممارسة العنف عليها حتى القتل، وسلبها الإحساس بالأمن، قد نتج عنه حالة من الاضطراب، فالبيت الآمن والحامي لم يعد كذلك .

تلك هي الصورة الجديدة للبيت في رواية "الشمعة والدهاليز"، إنها صورة تموقع نفسها في مستوى اللغة التي تنتج لنا صورا تولد بدورها دلالات متعددة لمكان واحد

بات يسكنه الموت، ورغم أنه حيز لا وجود له إلا في اللغة، فإنه غير بعيد عن صورته الواقعية المعيشة في زمن العنف.

2ـ الشارع من القهر إلى الموت:

تحول الشارع بفعل العنف من مكان حركة وتنقل لمزاولة الحياة، إلى مكان للقهر والموت، استطاعت الرواية، نقل هذه الصورة عن الشارع الجزائري وهي تسجل تفاصيل المأساة، تحاول الإمساك بخيوطه المتفرعة والمتشابكة التي كانت وسطا مناسبا لاحتضان العنف المتنقل في الطرقات، لينضاف الشارع ساحة أخرى للعنف الذي لا يكتفي بمكان واحد.

إن الرواية لا تحفل بهندسية أو بجغرافية الشارع، إنما تلتقط منه ما يعزز صورة العنف والقهر في مكان مفتوح، لذا لا يحضر الشارع كمكان هندسي يقف عنده الراوي أو الشخصية، يصف تفاصيله وأجزاءه المتفرعة، بل يقدمه من منظور نفسي متأثر بأحداث تلك الحقبة، ونتيجة لوعي الشخصية به من خلال تعاطيها معه، فلا نعثر على ذاك الشارع الذي قرأناه في الرواية الواقعية بطرقه ومحلاته وعماراته، إنه شارع يختزل في كلمة واحدة ذات دلالات نفسية، أو عبارة موجزة تنقله إلى مستوى الرمز.

وتقوم اللغة بوصفها علامات لتؤدي دوراً دلالياً موجّهاً، يريد تبليغ رسالة محملة بالقهر الاجتماعي الذي يعانيه هؤلاء من خلال وصف الشارع، لأن "النص الأدبي نظام إشاري دال، وهو بناء لغوي واللغة فيه متكلمة عن ذاتها ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء"(8)، لذا نقول إن الرواية تقدم وجهة نظر تحتج بقوة الكلمات على هكذا وضع، وتصرخ في وجه القهر المسلط على الفئات المستضعفة.

إذن تؤكد القيم الدلالية البارزة في النص على شعبية الشوارع، التي هي شوارع مهملة يسكنها البسطاء من عامة الناس المهمشين، في المقابل ينصرف جل الاهتمام إلى شوارع الأثرياء مالا وسلطة، تتجلى أهميتها لا في صفاتها، إنما في أبعادها الدلالية، الاجتماعية والسياسية، التي شكلت سببا رئيسا في دفع الشارع الشعبي للتمرد من جهة، وليكون حاضنا لمختلف أشكال العنف من جهة ثانية، وفي الوقت نفسه يمثل عاملا مهما يجعل من العنف بنية ضمن بنية أكبر منها، تمكن القارئ من فهم الظاهرة، وإدراك وعي الشخصية والراوي أو الكاتب الكامن خلفها. لأن "إشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها، وهي مشكلة وجودية، تبدو إشكالية مضاعفة ومركبة في حال المبدع"(9) الذي يعيد إنتاجها بوعي آخر يتعاطى مع وعي تلك الذات بمكانها، والمكان في الوقت ذاته.

ويأخذ الشارع بعدا دلاليا للتمزق الداخلي موحيا بما تعانيه الروح من ألم وحسرة جراء البؤس والتهميش الذي تعيشه الشخصية، يعبر عن النزيف الاجتماعي، الذي يكون تغييره مستحيلا، والناس يعرفون ألا أمل في إصلاحه. وفي (الشمعة

والدهاليز) يعيش الشارع والمتظاهرون هذا الوضع، لا يكتفي الراوي بوصف المشهد فقط، بل يدخل في حوار مع المنظمين يحاول معرفة هؤلاء قبل أن يعلن موقفا، يخرج بطل الرواية الشاعر باحثا عن مصدر الهتافات التي كانت "تتعالى، آتية من بعيد وقدر أنها تنتشر في أماكن كثيرة، ليس في موضع واحد، ربما من هنا من الحراش وعلى مسافة اثني عشر كيلومتراً، من وسط المدينة حتى طرفها الآخر.

إن الزغاريد المنبعثة من النوافذ والسطوح بدأت تأخذ حيزها ضمن الهدير الأعظم ذي الإيقاع الترتيلي.

المسألة فيها فرح، أو فيها موت إذن، لكن ليس هناك أصوات الرشاشات والمدافع، وما شابهها، فرح عظيم ما، ما في ذلك ريب، قال في نفسه، وراح يحاول أن يستحضر عبارات اللحن، كما كانت تتردد للمرة الأولى... لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله"(10)، يدل الهتاف على أن الجماعة من تيار يجمعها بالناس الانسجام والاتفاق كجماعة واحدة تحتج على وضعها (الزغاريد المنطلقة من النوافذ)، ويظهر الراوي تعاون الجميع في الاحتجاج المعلن في شكل مسيرات، بل إن البعض يضرب رجال التدخل السريع من النوافذ مؤازرة لمن في الشارع. وتجمع الأسباب: الفقر، الظلم، غياب العدل، التهميش... لتأذن ببداية مرحلة دامية يشهدها الشارع.

إذن هناك مواجهات بين السلطة والشارع بغض النظر عن انتمائه السياسي أو الإيديولوجي، وهو مؤشر واضح على حال الضياع والتذمر والمعاناة الشديدة من كل شيء، حيث يموت الشارع الهادئ، ويستيقظ شارع ثائر، تواجهه السلطة بأجهزتها الردعية المتمثلة في الشرطة "التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع"(11)، هنا يترصد الموت الإنسان الباحث عن أمان مفقود .

هذا هو الشارع، وهو مكان له أبعاده الاجتماعية والاقتصادية التي توحي بأبعاد سياسية، تسمو به إلى مقام العلامة، فينشأ عن ائتلافها نص اجتماعي يدل على القهر الذي يعيشه الحي الشعبي، نقرأ فيه تهميشا لمجموعة كبيرة من البشر، وبما أن هذه الصور ليست من نسج الخيال، بل ملتقطة من واقع حقيقي يعيش المأساة، لأن الرواية "لا يمكن أن تكون خاوية ومهمشة، ومفرغة من أهدافها السامية، ومن خلفياتها الفكرية والحضارية والتاريخية والسياسية والاجتماعية.."(12)، قهر أنتج عنفا أدى إلى حرب كان ضحيتها الإنسان الجزائري في كلا طرفي الصراع، غيرت الشارع وأخذت منه ملامحه وقيمه الأصيلة وحولت وظيفته التي وجد لها إلى وظيفة هي ضد هويته كمكان.

3- المدينة وفعل التدمير:

أحب أن أبدأ الحديث هنا بكلام قدمت به (يمنى العيد) الفصل الثاني من كتابها (الكتابة: تحول في التحول) المعنون

بـ (خراب المدينة ـ حداثة الكتابة)، تقول: "ما نسميه بنيانا مدنيا وحضاريا يخص الآلة والعمارة والتسويق ومراكز المال والتصنيع، ويدخل في مجال تحديث المجتمع ودعم مركزيته، كان يتهدم، أو ينفرط وما نسميه حداثة تخص التعبير والفكر والكتابة والإبداع والقيم، وتدخل في مجال البنية الثقافية التي كانت تتشكل، أو تحاول تشكلا نوعيا، هو، في سياق استمراريته، ارتباك وتصدع وصراع يعاند اختلافه، ولكنه انبناء وحضور في مادة كتابية... وبفعل هذه المفارقة بين الواقعي والكتابي، كانت الهوة تبدو واسعة، لا على خلفية التمايز، بل على خلفية الفراغ بين المجالين:

- فالبنيان التحديثي وكل ما ينسب إلى المدينة التحتية يتهدم.
- والثقافي يصارع تحوله، ينبني قوله فوق خراب واقعه المادي.

وفي المجمل فإنه يمكن القول إن حاضرا زمنيا يغيب مخليا مكانه لصورة تحاول أن ترتسم"(13).

وهي الصورة ذاتها التي تطالعنا بها الرواية التي بين أيدينا، تقدم مدينة لا كما هي في التعريف النظري، تحمل في نسيجها العمراني خطابا يدعو من جهة الحواس والمشاعر الإنسانية ليدل على طبيعة الأشياء والموجودات، يخفي خطابا آخر يتوجه إلى الخيال والعقل والذاكرة والقلب، ويكون إدراك المدينة في مستويين، مستوى مادي، ومستوى قيمي أخلاقي مجرد، لنقف على مدينة تعاني الاختناق رغم انفتاحها، جراء الوضع الاجتماعي القاتل، الذي قاد الأشياء لتحتل المرتبة الأولى في سلم القيم، مما جعل المرء ينفق ذاته من أجلها، وتتحول بدورها إلى سجن تنغلق على أهلها، تتقهقر فيها إنسانية الإنسان، فتحدث القطيعة بينه وبينها.

في مكان كهذا لا يملك الإنسان سوى أن يتبلد ويركن إلى السبات، أو يتمرد، معيدا ترتيب المكان بطريقة، تنبع من وجهة نظر ما، تؤسسها عقيدته وإيديولوجيته، وكلا الأمرين يؤديان إلى تدمير المدينة، ونسف الإنسان في المستوى المادي، وتأتي الرواية، فتبني خطابها الفني فوق ركام المكان الذي تركه الدمار، أي تبني بالكلمات الخراب الذي حل بالمكان.

وتحتل المدينة مساحة واسعة في الرواية، وكأنها النسيج الجغرافي الوحيد لما تقدمه من تجربة واقعية حية، إلى جانب الجمالية التي توفرها، والثيمات التي احتشدت في تلك الفترة، بالإضافة إلى الروائي المسكون بالحياة الثقافية والسياسية الجزائرية في فترة معقدة من تاريخ العلاقة بين الأعراف السياسية في تسعينيات القرن العشرين. إذ تنقل كثافة حضور المدينة المكان إلى مستوى الوعي، وتجرده من ماديته الجغرافية أو الهندسية، فتحمله اللغة، وفيها تبرز وجهة نظر الكاتب للعالم، كما تبني بنية دلالية يكشف عنها النص، لذا فإن المدينة كحاضن لما هو يومي يعرضها السرد مخاطبا تجربة القارئ وخبرته بالمكان المعيش، هذه المدينة التي وإن كانت من

تشكيل وعي المؤلف إنما أسست كلغة على ما هو مرجعي، أي المدينة التي ترتادها الشخصية في ذهابها وإيابها الدوري، انطلاقا من الشارع الذي تقطنه، والدكان الذي تعبر من أمامه، والمقهى الذي تقضي فيه بعض الوقت، وعتبة المنزل التي تخطوها، مشهد تحكيه خيزران في (الشمعة والدهاليز)، لأمها "تعبت يا يمه تعبت، كل يوم أقول اليوم أنهي المسألة لكن عندما أهبط المدينة أجد الحياة فيها، قطعة كبيرة من الحديد أو من الإسمنت القوي، لا منفذ لها إطلاقاً"(14) تتكون المدينة في المقطع من مجموع تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات بعيدا عن الوصف الهندسي، يتم التركيز على الفعل (كل يوم، أقول اليوم أنهي المسألة)، وهو فعل لا يصنع الحدث، ولا يشكل المكان، بل المكان/المدينة هي التي تصنعه تتحكم في حركته وطبيعته، ومن ثم تتحكم في حياة الشخصية ضمن حيز جغرافي يسمى المدينة (أجد الحياة فيها قطعة كبيرة من حديد أو من الإسمنت القوي) ينبع الانسداد من الوضع الاجتماعي والاقتصادي المتدهور للمدينة التي مثلت حلما يأتيها الناس من أجل تحسين وضعهم، فتبرز إليهم باعتبارها "مركزا للاستغلال والبؤس، وكذلك الظلم الاجتماعي والمكائد السياسية"(15).

لم يعد واقع المدينة مفهوما بسبب تعقيده، أصبح التعبير عنه إشكاليا، لا يقدم جغرافيا لمكان حضاري، يصدم القارئ، ويكسر أفق انتظاره، يحول يوميات الإنسان إلى إشكال يخص وجوده داخل المدينة، يعبر عنه الشاعر وهو ينظر إلى العاصمة عبر زجاج القطار "ظل يطل من النافذة، وظلت تملأ بصره، لا يرى قطارات تسير في الاتجاه المعاكس، ولا مقطورات متوقفة، هنا وهناك، ولا دور بلكور المهدمة في انتظار أن تقيم فيها الشركات المتعددة الجنسيات فنادق وبنايات خدمات، بدل مقر رئاسة الجمهورية، كما كانت رغبة مولى الرغبات الأول، لو لا نصيحة ناصح بأن الخزينة خاوية، وأزمة السكن خانقة، ولا يصح يا صاحب الصح... ولا المباني الأرضية وقطع الأرض المهملة، بدءا من العناصر مرورا بحسين داي، حتى الحراش، والتي كان كعالم اجتماع يعلق عنها كل ما عبر الطريق وكثيرا ما يعبره، غاديا رائحا بهذا الرأي أو ذاك حسب المزاج"(16).

هكذا يعلق البطل يوميا في رحلته من البيت إلى مكان العمل، تمنحه حركة القطار عبر هذا الخط رؤية جانب من المدينة، يلتقط مشاهِدا ذات دلالات اجتماعية وسياسية واقتصادية (الشركات المتعددة الجنسيات، فنادق، بنيات خدمات، رغبة مولى الرغبات الأول، نصيحة ناصح، الخزينة خاوية، أزمة السكن...)، تتوالى هذه البنيات اللسانية لتشكل صورة لمدينة هي الوطن، تعري وضعا كان سببا في الانسداد الذي جعل من الحياة في المدينة قطعة حديد لم تجد لها خيزران منفذا.

على نحو يكون للراوي منطق التاريخ والفعل الوجداني، يتيح له البحث لنفسه عن منطق ما أو حيلة ما يعيد بها المدينة إلى زمنها الطبيعي وأزيائها التاريخية؛ في المقابل

يكون للمدينة منطق الفعل القوي المادي البادي في مظاهرها في عاداتها، في لباسها، في شوارعها، وجدرانها، فالراوي ينشد الماضي مستغلا الصورة القديمة، بينما تسرع هي نحو المستقبل، تدعي فهما للحاضر على أنه امتداد للماضي ليس ماضي الراوي، بل ما اعتبره هو مستورد، وهنا نكون إزاء تعدد وجهات النظر وتباينها حد التناقض، لكنها لا ترقى إلى مستوى الصراع لأن الراوي لا يجرؤ على المواجهة، كما يفعل شاعر (الطاهر والطار)، لذا شعر بالاغتراب، ورأى نفسه غريبا في مدينة لم تبق مدينته، إلى درجة تصعب مصالحتها.

هكذا هي المدينة تقضي على الشخصية بالوحشة، وتضعها موضع الحرج والضيق، تدفعها إلى الفعل السلبي المنهك، تباشره وهي تدرك عبثية ما تقوم به، يصل بها إلى طريق مسدود،

نهاية تعلن موت المكان والفضاء الاجتماعي، والذاتي، وبالتالي يموت في الإنسان بعده الاجتماعي، وبعده الذاتي، فتتقلص حياته، وتنحصر في الوظائف البيولوجية كالنوم والطعام، وما بقي من حركة، فإنها مجنونة مضطربة مجانية، لا تستغل الوقت، بل تسير في الفراغ، لا فسحة لها، يشعر صاحبها بالاختناق.

وينخرط شاعر (الشمعة والدهاليز) في جموع الجماهير، يحاور أمير بعض المتظاهرين في قضايا المدينة، وشكلها، وبنيتها الفكرية، والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، يعرض بشجاعة وقناعة تصوره عن الدولة، ويسمع للآخر، ويؤثر فيه، وحتى حينما يقتحمون عليه بيته يواجههم، ويناقشهم رادا تهمهم حتى أنه يربكهم بآرائه، إلى أن يقتل، ويكون بذلك شهيد المدينة، تشيع جنازته كل المدينة باختلاف أطيافها الاجتماعية والسياسية.

وتعري الرواية أسباب ودوافع تدمير المدينة، من خلال لغة تعددت فيها الأصوات، إذ انفتح النص على أصوات متناقضة ومتصارعة زادت في جمالية النص، وأثرته بإديولوجيات متباينة استطاعت أن تلامس فعل العنف في مختلف أبعاده.

لا تعني المدينة هندسيتها وجغرافيتها، فقد سبق وأن قلنا إنها تتشكل في اللغة وفق الصورة التي يقدمها الوعي، وعي الكاتب الذي يتأسس على ما ترسب في الذاكرة من هذه المدينة، لذا فحضورها بهذه الكثافة هو تكثيف للذاكرة من أجل التواصل مع الماضي أو القبض عليه، لكنه ماض يختلف باختلاف وجهات النظر، ومن ثم فإلغاؤها هو إلغاء لبعض الذاكرة ولجزء من التاريخ؛ تدمير المدينة إذا يمس بوحدة الزمن في مساره، يؤلم الذات ويجرحها في العمق، وهو محاولة لتشويه المكان، والزمن الماضي والحاضر والمستقبل.

تصبح المبادرة في يد من يصنعون العنف باختلاف عاداتهم السياسية، والإديولوجية، والثقافية، والاجتماعية، ليصبح العنف هو الزمن الصاعد على جسد المدينة المتهاوي والمتهالك، تتقدم أطروحة العنف قاسية، وهي تدرك المدينة في الواقع، ثم في وعي الكاتب تتجسد أخيرا في

الكتابة، فالعنف هو الذي يبني على أنقاض المدينة مدينته الجديدة، يتقدم بصفته قدرا شرسا ليس بإمكان المكان الفكاك منه، لأنه أولا وأخيرا هو صانعه، وما عليه سوى الاستسلام.

لقد مثلت المدينة مكانا تصدم فيه الذات بظاهرة لم تعهدها بهذه القسوة، إنها ظاهرة العنف، تتحقق علاقتها بالمدينة مكانها الانتقالي في إطار التخييل، لكنه على علاقة وثيقة بالواقع بما أنه هو مؤسسه، ومشكله عبر وعي الكاتب وفق رؤية للعالم تحكمها الإيديولوجيا بامتياز، حيث تكون المدينة مشكلة من كلمات تنتج بنية دلالية تقدم نمطا لمدينة تعيش تحت سلطة العنف، وتعاني من الدمار.

يدفع هذا الواقع المر الذي تعيشه المدينة الشخصيات إلى الحلم بمدينة أخرى توفر لها الأمن والاستقرار، تختلف باختلاف الوعي الممكن للحالمين بها، بدل أن تحمي مدينتها وتوفر هي الأمن والاستقرار للمكان.

4ـ الوطن المغيب:

من الأمكنة التي مثلت هاجسا حقيقيا للروائي، واحتج على تدميرها، الوطن بما يحمل من دلالات الانتماء والهوية، هوية الكاتب، هوية الشخصيات؛ قدمته الكتابة وسط واقع يناقض المفهوم النظري للوطن أو ما يجب أن يكون عليه، وطنا تنعدم فيه الحرية، وطنا يقضي على النظام بالفوضى والتشويه، ينتهك حرمة القانون مكرسا سلطة القوة وعنفها، ينتزع من الإنسان إنسانيته، ويطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة فيه، يجد بشكله الجديد مجالا خصبا في غياب الدولة، إنه "اللادولة واللاوطن وهو حق القوة، لا قوة الحق"(17)

تقدم الرواية إذن وطنا، هو الوطن الحقيقي المعيش الفعلي، يتمثل في النص من خلال اللغة المباشرة الماثلة في لفظتي (البلاد، الوطن) تارة، ومن خلال رمزية بعض الأمكنة، كـ(القرية، المدينة) تارة أخرى. ويمثل في حضوره حقيقة ما حدث في هذه الفترة الزمنية، المأساة التي صنعتها أطراف عديدة متشابكة، أشارت إليها الرواية مباشرة دون إيحاء، أو ترميز، بل وضعت عليها اليد متهمة إياها. وهو مكان لا حدود له، ولا جغرافيا، إنما جعلته الكتابة قيمة وجدانية، وفكرة يشكلها الوعي، تعويضا عن المكان المادي المنتهك بسبب العنف المتزايد، يتحول إلى سجن ومنفى؛ ومع ذلك يبقى في القلب، في العقل، في الذاكرة، يحضر على امتداد النص حضورا عنيفا مهددا، ومهدِّدا، تقدمه الكتابة مستوحشا بالاضطهاد، والقهر، والقتل من خلال التجربة الفردية والجماعية، وهو أمر يخص مكانا يتحكم فيه العنف بمختلف أشكاله ومصادره، تواجهه الرواية لتنقله إلى مستوى النص، وتكون شاهدا عليه.

تتوزع حكاية الوطن على مساحة الرواية في زمن العنف، عندما اختل سلم القيم والمفاهيم العقدية، والسياسية، والإيديولوجية، إضافة إلى مسألة الهوية، مما أدخل الوطن في متاهة القتل، فاندثر معناه، واستبدل بالحزب، والعرق،

والجهة، عوامل تسلب الوطن دوره، وتفكك وحدة الانتماء، ويطغى سلطان المال، ويتقهقر الفرد، وينكمش على ذاته، بعد أن فقد حريته، وأمنه وسط فضاء اجتماعي قاهر صنعته الفوضى. وبذلك يغيب مفهوم الوطن الواحد الذي يحتوي الجميع لينخرط في وضع جديد ساعدت عليه الظروف السابقة، فلم ينتبه إلى ما يعيش عليه من متناقضات مافتئت تنمو، وتتضخم، وتتعدد، حتى أدت إلى المواجهات المسلحة، والاغتيالات، والرصاص الطائش الذي يقتل الناس في الطريق. ويتمزق الوطن، وتتقاسمه المجموعات المتصارعة، فتشعر الشخصيات أنها تعيش في وطن غير الذي كانت تعرفه قبلا.

لم تعد خصائص المكان متفقة مع معنى الوطن، فقد ألم به الدمار والعنف، فأصبح عالما ضيقا ومخنوقا، وينقطع عن أداء أهم وظائفه كوطن، فقد قيمته المرجعية من حيث هو عنوان انتماء لا تتولاه الجماعة أو الجهة أو الحزب. ومن الواضح أن النص لا يبني هذه التجليات لظاهرة العنف من خيال كاتبه، إنما يستعيرها من الواقع المادي الذي هو مرجعه، تنقلها اللغة إلى مستوى الفني (النص الروائي)، فيصبح المرجعي هو منتج النص "يتخذ شكل الرموز واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوص وتجارب أي أنها أشبه بزجاج شفاف يرى القارئ من خلاله حياته متشابكة مع حياة الناس وأحوالهم"(18).

تضعنا الكتابة الروائية أمام وطن رغم كبر مساحته يبدو مغلقا، يحده الموت بفعل القتل من جميع الجهات، يتحول إلى قطعة من جحيم حقيقية، يلقي عليه الهاجس الأمني ظلاله، تبنى العلاقات بين أفراده على النفور والتناقض والعداء، فيتعسكر المكان ليتسنى للسلطة إنتاج وطن جديد، في المقابل تعمل الجهات الأخرى على صياغة جديدة للوطن بأدوات مغايرة، لكنها تشترك في أنها عنيفة مداها هو القتل. والكل يسعى إلى إعادة بناء هذا المكان اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، وحتى رمزيا، وبما أن أدوات الجميع عسكرية، وإن ادعى البعض الدبلوماسية والعمل السياسي، فإن الكل يرى في الآخر عدوا وجب استئصاله، ومن ثم لا يتوقف العنف، ليسيطر الموت على الوطن.

إلى هذا المآل الحزين والمأساوي وصل الوطن، تجزأ أحزابا، وجهات، فقد مركزيته وسلطته وأمنه، وتحول إلى رقعة يحكمها العنف والفوضى، وتوارى مفهوم الوطن، وكنتيجة حتمية انحطاط حياة الفرد وانزواؤه منعزلا، يفتقد الشعور بالانتماء إلى الجغرافيا التي هي الوطن بكل أبعاده السياسية والثقافية والعقدية، واللغوية، والتاريخية، نتيجة طبيعة العلاقات التي أرهصت بالنهايات، وأشارت إلى تراكم الأسباب والدواعي التي تفاقمت، إلى أن أدت إلى انهيار الوطن قيمة، وكيانا، وهوية، وانتماء، أدخلته في دوامة العنف في أبشع صوره.

هكذا نصل إلى القول إن المكان مهما اختلفت هويته، وجغرافيته، وإن كانت محدودة يدل على الجزائر، البلد الذي يقتل فيه كل جميل، لذا اتخذ في الرواية دلالة الوطن حتى يؤدي الوظيفة التي أسندتها إليه الكتابة، وقد انحصرت تقريبا في ظاهرة العنف باعتبارها الحدث الأبرز في النص، كشفته واقعا قائما ليس فقط في مستوى اللغة إنما كان حقيقة واقعية فعليا أيضا، ينطبق ذلك على القرية والمدينة، التي جردها النص من اسمها، وأحاطها في المقابل بتوصيفات، وسمات توسع مداها الدلالي لتصير الوطن، الجزائر.

وكان توظيف الأمكنة في أشكال واضحة كما تمت دراستها، قد تم عبر وعي الراوي وخلفه بالطبع الكاتب أي وعي الكاتب بالمكان، حيث جرد من هندسيته وجغرافيته، وألبس لبوسات الإنسان بكل أبعاده، نفسية، ووجدانية، وفكرية، فكان تعبيرا عن وجهة نظره للعالم، تظهر من خلال دلالات الأمكنة، وهذا ما يجعل الروائي يوسع المكان تارة، فيوظف المدينة، وتارة يعمل على تضييقه، فيوظف الشارع، ويزيده ضيقا فيوظف البيت، والهدف من ذلك إظهار، وتعرية بشاعة العنف أمام القارئ، ومن ثم يكون المكان شكلاً من أشكال الأزمة العامة، يحتضن ما تنتجه.

إذن هي أمكنة شكلتها، وصاغتها ظاهرة العنف، أثرت عليها بقوتها التي لم يستطع الكاتب تجاوزها، إنما استوعبها تحت الصدمة، ونقلها عبر الوعي الآني إلى مستوى اللغة، فتجلت في بنيات لسانية، تشتغل علامات، ورموزا، ودلالات، كلها تخدم فكرة واحدة هي سيطرة العنف على المكان، لأن الأحداث كانت صاعقة دمرت المكان والإنسان، إذ أن تدمير الأمكنة هو تدمير للذات الإنسانية، لعاداتها، لتاريخها، لقيمها، لكيانها، فكان المكان المدمر دلالة على الخلل النفسي، والفكري، والعقدي الذي أصاب الإنسان في العمق.

خلل مثل هذا يفقد المكان الاستمرارية يعطل ديمومته، فحين يدمر المكان بهذه الوحشية، يعطل الإحساس بالزمن، الذي بدوره واقع تحت فعل العنف، وهنا نقول إن الرواية قدمت مكانا يعيش الكارثة بجميع مستوياتها اجتماعيا، وسياسيا، واقتصاديا، وإيديولوجيا، وعقديا.

والملفت للنظر أن المكان الذي احتل مساحة أكبر في المدونة باحتضانه فعل العنف، هو المدينة لارتباطها الوجداني بالإنسان خاصة الكتاب واعتبارها أيضا الأكثر عرضة للعنف ضحيته الأولى.

هذه التحولات التي حلت بالمكان بفعل قوة العنف تجاوزت آثارها لتطال الإنسان في العمق، فكان المثقف ضحية العنف الآخر الذي هو القتل.

ونسجل نقطة مهمة عبرت عن وضع نفسي وصلت إليه الكتابة وخلفها الكاتب، وهي النهاية المتشائمة التي تخلص إليها الرواية، ذلك ما تكشفه اللغة وهي تشرف على وضع نقطة النهاية، وهذا في واقع الأمر تعبير عن أزمة أو ورطة إنسانية، وتمزق في الوجدان، أحدث اضطرابا فكريا

لدى الجماعة عبر عنه الكاتب بلغة الرواية، وهي ميزة الرواية الجزائرية المعاصرة التي اتخذت الأزمة موضوعا لها.

ثانيا ـ الشخصية وتفاعلها مع زمن العنف:

تعد الرواية فنا أدبيا، ونوعا من أنواع الحكي، الأكثر ارتباطا بالحياة والواقع البشري عامة، وبالتالي بالزمن، محورها الذي يشد كامل عناصرها، يأمل النقاد عن طريقها "معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية وكيفية تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصياتها وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها"(19) فالكيفية التي بها يبني الروائي عنصر الزمن تشكل بنية النص، ومن ثم يعد بتمثيلاته عاملا أساسيا في الكتابة الروائية، السبب الذي جعل (سيزا قاسم) تجعله في صدارة اهتماماتها النقدية(20).

ولما شكل الزمن هاجس الإنسان المعاصر فإن الرواية استجابت لهذا الهواجس، معبرة عن القلق الدائم، وما يعيشه الإنسان في خضم متغيرات الزمن وضغوطاته، ومن ثم فالرواية "هي تعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان. فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها"(21). لقد استطاع التحليل النفسي سبر تعاطي النفس مع الزمن في النص الروائي، لذا اهتمت الرواية بقضايا العصر ومعاناة الإنسان عبر الزمن.

ويختلف توظيف الروائي للزمن حسب مقتضيات البناء العام للرواية، تمنحه مرونته القدرة على التمثل في النص بأشكال مختلفة، الأمر الذي يجعل منه "عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود"(22).

والملاحظ أن الكتاب الذين ساهموا في تطوير الرواية، شكل الزمن لديهم هاجسا كبيرا، فقد ظنوا أن مواجهته تمكنهم من فهم الحياة، وتمنحهم رؤية سليمة عن الواقع، كما تساعدهم على حل الإشكالات الفنية، بما أن الزمن له علاقة ببنية الرواية "فالرواية ليست فنا صرفا، فلا بد لها من موضوع ذي صلة، مهما تكن باهتة، بالعالم الذي تعيش فيه ونعرفه بحواسنا. والموضوع لا بد من أن يعالج سلوك الناس الذين يتصرفون ويشعرون ويفكرون في الزمن، ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته، وكل فرد في القصة، كما هي الحال في الحياة، يحمل على عاتقه نظامه الخاص للزمن"(23).

ويبقى الزمن مقولة في النص الروائي تشغل الباحث كعنصر أساس في أي عمل، من العبث محاولة فهم النص خارج حدوده، فالوعي بالزمن هو الذي يدفع على القلق ليشكل زمنا للخلق والإبداع، يتخذه الكاتب سياقا لعمله، لذا نجد الرواية الجزائرية المعاصرة قد أحست بآليته وثقله، انعكس صداه بقوة عليها وإن غلب على هذا الإحساس الوعي الإيديولوجي، بسبب الصدمة العنيفة التي أحدثت خللا في البنية

الزمنية الراكدة والرتيبة، بفعل موجة العنف التي اجتاحت حياة الإنسان الجزائري ووضعته في دوامة الحيرة والقلق، مما جعل الهاجس الوطني والاجتماعي والسياسي يتم تشكيله فنيا، في وضع زمني مرتبك نظرا لكون الكاتب كان يكتب تحت تأثير الصدمة، فكان الزمن زمنا للعنف في جميع مستوياته.

هذا التصور عن مقولة الزمن، هو محاولة لصياغة رؤية من أجل مقاربة هذا العنصر، وهي البحث عن دلالاته في النص، والوعي الذي أنتجها والموقف منه في زمن هو زمن العنف، حتى نكشف عن كيفية تعاطي الإنسان الجزائري للحياة في تلك المرحلة، وذلك داخل المعطى النصي، أي الوقوف على زمن العنف كما يظهر في المستوى الدلالي. وهذا يعني محاولة الإمساك ببنية الوعي عند الشخصيات أو الراوي ومن خلفه الكاتب، حيث تمارس الأحداث صيرورتها، ويتم الوعي بها.

1ـ زمن النص هو زمن العنف:

يتجلى زمن النص من خلال نقل زمن القصة إلى مستوى الخطاب، لنحصل على زمن الخطاب، بفعل الكتابة التي يمارسها الكاتب وهو يكتب عن أحداث سابقة زمنيا لزمن الكتابة، فيصبح "بناء النص متعدد المستويات والجوانب، وهو يتخطى طبعا حدود الجملة النحوية التي تبقى، مع ذلك، الوحدة المعنوية الأساسية التي تتجلى فيها المعطيات اللسانية، سواء اقتصر عمل هذه المعطيات على وظائف داخل الجملة ذاتها، أو امتد إلى ما هو أبعد من ذلك ليشكل بدوره وحدات تدخل الجمل النحوية في تركيبها وتكون حلقات كبرى أو قصوى يتألف منها النص"(24). ولما تعانق الكتابة القراءة تنتج ما يعرف بدلالية النص، ومنها دلالة الزمن؛ لذا نحاول الكشف هنا عن زمن النص لنصل إلى المستوى الدلالي للزمن. ولا يتم ذلك إلا بالمرور على زمن القصة وزمن الخطاب، ثم كيفية انبناء الزمنين في النص.

أـ زمن القصة:

من المتعارف عليه في مجال الدراسات السردية أن زمن القصة هو زمن الأحداث كما وقعت، أو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزمن المادي الفيزيائي. تدل عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية، والإشارات الزمنية الصغرى. والذي يهمنا هنا هو الإشارات الكبرى التي مثلت الأحداث التاريخية كما وظفها الخطاب، حتى نبين علاقتها بتاريخ العنف، والصورة التي اتخذها في النص. فإذا انتقلنا إلى الزمن الدلالي أمكننا الإمساك بهذه الصورة وتجليها اللساني في الرواية.

يتحدد زمن القصة في (الشمعة والدهاليز) ببداية المسيرات والتجمعات في شوارع العاصمة، يعمد الخطاب إلى توظيف الأحداث الكبرى وليس التواريخ كما سبق في الروايات الأخرى "كانوا في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلافا مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء

متساوية الأحجام، مثلما هم متساووا السن والقامة، واللحى المتدلية... يتشبثون بمواقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع"(25). وهي أحداث كانت إيذاناً ببداية مرحلة أخرى للعنف سنة 1992.

وإذا كان هناك ما يدل على بداية القصة، فليس هناك ما يدل على نهايتها؛ تنتهي الأحداث باغتيال الشاعر دون إشارة زمنية يمكنها الأخذ بأيدينا إلى وضع نقطة النهاية، وبذلك يكون زمن القصة مفتوحا، تاركا المجال لتداعيات القارئ. وبين البداية والنهاية المفتوحة تعود الذاكرة في استرجاعات خارجية بعيدة لتعيد زمن الثورة إلى اللحظة الحاضرة، فيتقاطع زمن عنف الماضي مع زمن عنف الحاضر، يقوم وعي شخصية البطل ببناء زمن عنيف في لحظة راهنة.

ب ـ زمن الخطاب:

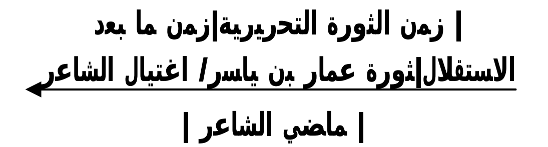
يتميز زمن الخطاب بخطيته عكس زمن القصة المتعدد الأبعاد، ومن خاصياته "أنه سردي، وهيمنة السردي في هذا الخطاب تستمد أهم مقوماتها من اشتغال الخطاب الروائي على القصة بأشخاصها وأحداثها وفضائها"(26) لذا يلجأ الكاتب وهو يعطي القصة زمنيتها الخاصة في النص الروائي إلى توظيف المفارقات الزمنية والتقنيات المتعلقة بزمن السرد من أجل استيعاب أحداث القصة، التي يختار منها ما يخدم النص سواء من حيث البناء أو الدلالة التي يسعى إلى إنتاجها. من هذا المنطلق نعمل على كشف خصوصية زمن الخطاب في الرواية التي بين أيدينا، وإن كنا لا ندعي التفصيل؛ إنما نفعل ذلك بالقدر الذي يسمح لنا بإضاءة بنية النص، وفي الأخير زمن النص الذي هو هدفنا هنا.

تدور الرواية في زمن نفسي، يتخذ من التداعي وسيلة للتجلي في الخطاب، يندرج فيما يسمى بالرواية الجديدة؛ فالشخصية هي التي تقوم بوظيفة بناء الزمن عبر وعيها ووجهة نظرها للعالم. يبادرنا الراوي بفاتحة زمنية تشير إلى زمن البداية "استيقظ الشاعر مرعوباً على أصوات تمزق سكون الليل"(27) ويضيف محددا الزمن أكثر "لم تكن الأصوات لمدافع ولا حتى لدبابات، وجنازر، وكما جرت العادة، منذ سنتين أو يزيد"(28) وإذا كانت أول مرة سمع فيها أصوات المدافع قبل سنتين أو أكثر هي 5 أكتوبر 1988، باعتماد السنتين، نكون في أكتوبر 1990، لكن حينها لم تكن هناك الأصوات المشار إليها في الرواية، لذلك فالمدة أكثر من سنتين، أي سنة 1992، عندما بدأ العنف يمد جذوره؛ وتُعدّ هذه اللحظة هي محرك أحداث الرواية، حيث تتدفق مع السرد، وفي أعقابها تتوالد الأزمة في مسار تصاعدي، يخترقه استرجاع يحضر متقطعا في فصول الرواية، يستحضر أيام الثورة؛ نقف على زمنين للعنف، زمن عنف الحاضر، وزمن عنف الماضي الاستعماري من (ص30 إلى ص59) الثورة، يعود في (ص63 إلى ص74)، وماضي ما بعد الاستقلال من (ص74 إلى ص81)،

ومن (ص81 إلىص88) يحكي السرد عن طفولة البطل، ومراحل دراسته، وما شهدته من أحداث سياسية خاصة.

يتشكل زمن الخطاب من زمنين، زمن الثورة الحاضرة التي يقوم بها عمار بن ياسر وجماعته، وزمن الثورة التحريرية، وبين الزمنين يمارس الخطاب الحذف، تدل عليه الإشارات الزمنية الكثيرة؛ والملاحظ أن إيقاع الزمن في الحاضر (ثورة عمار بن ياسر) أسرع من إيقاع زمن الماضي (ثورة التحرير)، يتحرك بقوة وسرعة نحو النهاية.

وينتهي زمن الخطاب في الليل بمحاكمة الشاعر من قبل متطرفين، ثم يقتل "آه العاشرة تحل، وأنا مشغول بهؤلاء، ترى هل أتمكن من ربط روحينا، أريد أن أودعها الوصية قبل فوات الفوات"(29) ويضيف الكاتب بعد وضع خاتمة الرواية، ملحقا، يصور فيه مشهد الدفن، يجعل الخطاب مفتوحا على أمل قائم في الفتاة التي سماها خيزران، تحمل دلالة التاريخ في صناعتها لهارون الرشيد كما سمته هي، ويتجلى ذلك في "... يضرب لونها إلى البياض وسمرة وزرقة. ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية افريقية. عليها جلباب أبيض وخمار أسود. عيناها لا تفارق الجثة وكأنما تقرأ صفحة من كتاب، أو تستمع إلى حديث هامشي"(30) وإن كان لا يضيف لزمن الخطاب زمنا آخر، إلا أنها ذات دلالة على الأمة الإسلامية بأكملها التي مثلتها الفتاة بشكلها وملامحها.



نخلص في الأخير إلى أن الحاضر يمثل محور زمن الخطاب، يرتد إلى الماضي، يتفاوت من حيث السعة والمدى من أجل إضاءة هذا الحاضر، وتفسيره أو الدفع به إلى الأمام، يعد الحاضر إطارا زمنيا حرجا للخطاب، وحتى استحضاره للماضي لا يقدم له عزاء، وبدوره المستقبل يغيب، فهو زمن ميت اغتاله الحاضر بعنفه، ليبقى وحده يرتهن الخطاب العاجز عن استرجاع الماضي، وغير القادر على تجاوز الحاضر إلى المستقبل.

ويقدم الخطاب زمنا يبدو كرد فعل من طرف الكاتب، الذي لا يتحكم فيه سرديا، لا يتجلى حيا متحركا في النص، ولا يمارس حضورا فعالا رغم كثافته، يمر إلى النص عبر الذاكرة، هذا الأخير الذي استبدل الذاكرة بالتداعي، مرتهنا الزمن في مستوى اللغة، لا يكون فاعلا في النص وظيفيا ودلاليا في المستوى المطلوب، ولعل السبب في ذلك يعود إلى كون الكاتب لم يزل يعيش الحدث الذي يكتب عنه، دون النظر إليه من مسافة تمكنه من قراءته، أي أن الخطاب متزامن مع الواقع، ومع ذلك فقد قدم النص وعيا ما وإحساسا بمرحلة حرجة، أثرت عليه، وجعلته هذه المرحلة يختلف عن النصوص السابقة، إذ ينحو نحو التجريب، وتيار الوعي، والرواية الجديدة.

كما يمزج الخطاب بين الزمن المادي والزمن النفسي موظّفاً الذاكرة والتداعي

والمونولوج، حتى يمكن القول إن زمن الخطاب هو زمن نفسي؛ تقرأ فيه الشخصيات الزمن المادي بدرجات متفاوتة فيما بينها، كون الزمن المادي وقفت وتيرته في لحظة الحاضر، أوقفها العنف، فانفتح على ما هو مكبوت في الشخصيات، تدفق عبر الخطاب.

والملاحظ أن زمن الخطاب يتراوح بين حاضر عنيف يسترجع ماض عنيف، يرتهنه مشكلا معه زمن العنف، هذا الحاضر لا يختار من الواقع الراهن وحتى الواقع الماضي غير أزمنة العنف، فيكون بذلك زمن الخطاب في النصوص هو زمن العنف.

و إذا عدنا إلى زمن الكتابة الذي حددناه من خلال تاريخ النشر، نجد أن الرواية ظهرت في 1995، وهي مرحلة التسعينيات التي تميزت بالعنف في جميع مستوياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأمنية، لذا فقد مثل زمن العنف موضوعا لهذا النص، ومن ثم زمن النص كما تجلى من خلال زمن القصة وزمن الخطاب، وهو زمن منفتح على الماضي المتسم بالعنف؛ كعنف الاستعمار الذي يشبه كثيرا عنف الحاضر، ومفتوح أيضا على المجهول لا يستبشر بالمستقبل، ولا يضع نهاية لزمن العنف ذلك أن هذا الزمن ما زال قائما، لا يملك النص أن ينهيه، يكتفي بتقديم موقف ورؤية، تفتقر إلى قراءة الأفق، لذا انعدم فيه الحديث عن المستقبل.

ولذلك يمكن قراءة الرواية على أنها قراءة لمرحلة زمنية شكل أبعادها المختلفة عنصر العنف، وفي الوقت نفسه تعتبر موقفا من هذه المرحلة العنيفة، كما أن انفتاح النص، وطمس زمن المستقبل فيها، أي انفتاحها على المجهول، أو على ما هو غامض يجعل الكتابة خائفة من امتداد زمن العنف، إنها إشارة إلى المحتمل الذي ما تزال أسبابه قائمة.

2ـ وعي الشخصية بزمن العنف:

يتجلى وعي الشخصيات بزمن العنف من خلال الزمن النفسي المرتبط أساسا بالشخصية، حيث يمتد في الذكريات والطموح، تعبر عنه الحالات النفسية المتغيرة، إنه الماضي العائد بوساطة الذاكرة مستخدما الومضة الخلفية، وفي الوقت نفسه هو زمن المستقبل الحلم وبمعنى أكثر دقة هو زمن الديمومة أي الزمن المطلق، وليس الزمن المادي المقاس، لذا يستقر في اللاوعي، ويخضع لقوانينه المبهمة؛ وبذلك فمقياسه القيم الخاصة، وليس الموضوعية، يدرك بتعاقب أوضاع الوعي وحالات اللاوعي "إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار"(31) هكذا يكون الوعي بالزمن/زمن العنف، نموا باطنيا، يتواصل بلا انقطاع دافعا بالماضي إلى الحاضر الذي يحيل بدوره إلى المستقبل.

وقد كشفت قراءة الرواية في ضوء هذا الطرح أن التداعي كان نهج النص، حيث تتداعى المشاعر والأفكار والذكريات والتخيل، وتتخذ المواقف، وسيمكننا التحليل من كشف طريقة تعامل الشخصيات مع زمن العنف، مع الإشارة إلى

طريقة الكتابة التي لا شك سيكون لها أثر في إبراز هذا الوعي.

والملاحظة الثانية المسجلة من القراءة الأولية للرواية هي نوعية البطل الذي كان من الفئة المثقفة، تدل عليه وظيفته، والموهبة التي يمارسها، ومواقفه، وآراؤه في القضايا المطروحة، فهو أستاذ جامعي وشاعر، تجعلنا هذه الملاحظة المهمة نقول إن الرواية هي رواية مثقف، في زمن عنيف صنع أزمة، جعلت هذا المثقف يعاني مسألة الوجود، في واقع فقد الاستقرار والأمن، وخلال ذلك يتخذ موقفا من الزمن الذي يعيشه بكل تداعياته، انطلاقا من الوعي الذي أنتجته الأيديولوجيا التي تبناها كمثقف، وهنا يمكن القول "إذا اعتبرنا أن الفن موقف، وأن أشخاص العالم الروائي متخيلون، فهل تكون صورة المثقف... صورة موضوعية تجد في الواقع الاجتماعي المعيش مبرراتها أم أنها لا تعدو أن تكون صورة الروائي المثقف من خلال روايته"(32) ويستدعي تأكيد هذه الفكرة الدعوة إلى دور تاريخي، يقوم به المثقفون والمبدعون بأطروحات ثقافية وإبداعية، تجسد خياراتهم التاريخية، وتقدم طبيعة القيم والثوابت التي يدافعون عنها(33).

والسؤال الذي سنجيب عنه في هذا المقام، هو: كيف تعاملت الشخصية مع الزمن المفعم بالعنف؟ وهل استطاعت التأثير في زمنها المعاش، وساهمت في تشكيله سلبا وإيجابا؟ وإلى أي مدى عكست صورة الروائي بأبعادها الفكرية، والثقافية، والسياسية، والاجتماعية، هذا الروائي الذي هو جزء من واقع، ولحظة من زمن؟ ومن ثم يمكن الحديث عن خيارات، وقيم، هي في الأساس الأركان المكونة لرؤيته لزمن العنف.

يبدو البطل في (الشمعة والدهاليز) إيجابيا بما يتمتع به من رؤية واضحة نبيلة "أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه"(34) إنه شخصية مسالمة متمسكة بأصولها، ومعتزة بانتمائها، لا يخفي انتماءه الإيديولوجي المتعاطف مع عمار بن ياسر وجماعته، رغم انتقاده لمنهجهم ووسائلهم في التغيير.

وقد حوله زمن العنف إلى شخصية إشكالية، تسائل الآخر عما إذا كان التغيير كمطلب أساس مبررا للعنف، وأمام تزايد العنف تضاعف إحساسه بالمساهمة في الحفاظ على الوطن والإنسان، والتعبير عن وجهة نظره، يرى أن المسألة تتجاوز مجرد الموقف العابر أو الرافض، لأن أي أمر يترتب عليه مصير بلد وشعب بكامله في زمن لاحق "هذا العصر، قدر الشاعر ومعه، علماء اجتماع عديدون كما يعتقد، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير، رغم ما نعتقد من أنه منار، بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، وغامض.

غامض مخيف. ذلك أن القضايا كلها فيه، تحضر في الآن الواحد، وتشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تطلمس كلما ازداد إلحاحا على تأملها، لأنها لم تعد كما كانت هذه السنوات قضايا عامة كلية.

إنها تفاصيل التفاصيل "(35)

يمثل الشاعر البطل الإيجابي الذي يطرح رؤيته في التغيير، والدولة، وينظر إلى العنف كزمن طارئ، وإن لم يكن وليد الساعة "بالتأكيد إن زمن ما يحدث حاليا، ابتدأ قبل الآن، وربما قبل الليلة، زمن ما يجري في المدينة، وثبة طويلة شرع فيها منذ وقت بعيد، وما يحصل، هو بلوغ الطرف الآخر من الهوة"(36) وما ينبغي التوقف عنده هو أن إيجابية الشاعر بدأت نتيجة احتكاكه بالناس من خلال محاضراته، وحديثه معهم في الشارع، والتعاطي مع الآخر المختلف كما فعل مع عمار بن ياسر، وأيضا في المسجد مع المصلين، وأخيرا مع الفتاة خيزران كما سماها، وانتهت أحاديثه بتلك المحاكمة التي أفحم فيها بعض منتجي العنف الذين جاؤوا يحاكمونه، لذلك فهو يعيش زمنا يختلف عن رؤيته ولا يلبي طموحاته، لذلك عمل كمثقف، وعالم اجتماع من أجل تغيير هذا الزمن، بمحاولة إقناع الفاعلين فيه (عمار بن ياسر) وأمثاله، حتى لا تضيع فرصة التغيير، وقد ضاعت فعلا.

فبمجرد نزوله الشارع، ورؤيته للثوار الجدد، وسماعه هتافاتهم، راح ينظر إلى واقع الناس أدرك أن "في بلدنا شعبان: شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين"(37) فكانت النتيجة أن استرجع الأعراب صورة أجدادهم القديمة، وتوجهوا إلى "السادة يحدقون في أعينهم ويطلبون منهم بصرامة وإصرار التنحي، وركوب البحر والالتحاق بالسادة الأوروبيين، سكارى هادرين: لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله"(38)

يفهم أن ما يحدث الآن له علاقة بما حدث في الماضي، وهو أن "الشعب الجزائري لا سلاح ثقافي له سوى دينه "(39) لكنه تردد، وخجل من ترديد شعار الثوار الجدد، مما يكشف عن موقفه تجاههم، فهو مع التغيير ولا يرفض أن يكون تحت هذا الشعار، فقد حرر الأجداد به الوطن من قبل، لكن هؤلاء الجدد لم يحسنوا استخدام هذا السلاح، وسيضيعون فرصة التغيير، وهو في الوقت ذاته موقف رافض للعنف، وعدم الانسجام معه كزمن بديل، لأنه سيضع بدل العنف عنفا آخر.

هنا نكتشف ما يعانيه من ألم كمثقف يرى وطنه يتدمر، ويتقهقر وضعه إلى الأسوأ، وحينما يتفاقم العنف، ويمتد زمنه بمرور الوقت، يتحول الشاعر إلى دهليز مقفل أمام الآخرين انتقاما منهم "أتحول إلى دهليز مظلم، متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقابا، لجميع الآخرين على تفاهتهم"(40). ولم يمنعه ذلك من الانخراط في الزمن، وتجاوز مجرد الإحساس به ومستوى رد الفعل إلى مستوى الفعل الواعي المدرك لقضايا عصره.

إن الشاعر في (الشمعة والدهاليز) هو الوحيد في المدونة، الذي يمكن القول إنه

تجاوز الدهشة والحيرة، أوالصدمة الناتجة عن زمن العنف، وانتقل إلى مرحلة الإدراك والتعاطي مع الزمن بوعي تام فاعل مبنٍ ومؤسس على رؤية؛ ولعل هذا ما عبر عنه مشهد المحاكمة في آخر النص، إذ وضح الشاعر بموقفه ورأيه أنه يختلف عن كل ضحايا العنف، بما يحمل من وعي، وإدراك، وإيمان، وفهم، وما على هؤلاء القضاة المقتحمين إلا أن يفهموا أنهم في حضرة مثقف يرفض الخضوع، أو التهميش، ولعلهم فهموا ذلك، فاستشعروا الخطر على مشروعهم التدميري، فقتلوه، وهو ما نقرأه في كلام الشاعر وهو يتساءل عن تهمته: "ترى بم سيحاكمونني ومن أكون؟ دوناتوس؟ خالد بن الوليد، بعد إخماد فتنة الردة؟ طارق بن زياد، بعد فتح الأندلس، موسى بن نصير؟ جان دارك؟ نابوليون بنابرت؟ فوبلز؟ أوموسوليني؟ أبوليوس في طرابلس متهما بجماله؟ أبا ذر الغفاري، متهما بالسير وحده؟ غاليلي متهما برؤية الأرض مكورة؟"(41).

تجعله الشخصيات المنتقاة في النص، والأفعال المنسوبة إليه في موقع، وهم في موقع نقيض، هو متنور في زمن الظلام، عالم في زمن ينتصب فيه الجهلة قضاة، إنها ثنائية التناقض التي فجرت العنف، كان ضحيتها المثقف الإيجابي الوطني، صورته هي صورة الهم الوطني "بطلا هو مفرد في جمع وجمع في مفرد، يصبح البطل تجسيما لمجرد هو روح الأمة، ويجد الروح القومي المجرد طريقة إلى التاريخ عبر الشخصية المحددة"(42).

تحضر شخصية الشاعر كفاعل رئيس في النص، أستاذ جامعي، شاعر، عالم اجتماع، يتخذ موقعا في الزمن الاجتماعي والثقافي خاصة الفكري، في زمن، وإن لم يكن جديدا، فهو مرحلة مازالت تتكون، يتخذ تجاهه علاقة قرائية، ذات تقرأ زمنها، يقرأ الشاعر العالم حوله، فهو شخصية جاهزة تحمل وعيا بالزمن مكتملا، لها رؤية للعالم، لذا فالرواية بدورها قراءة للزمن، لهذه المرحلة؛ وبحكم تكوين الشخصية يقع حضورها في بؤرة الزمن، تقارب، وتناقش، وتقدم وجهة النظر، ومع ذلك غارقة في سرداب هذا الزمن، تجري وراء خيطه باحثة عن جذوره، عن مسبباته، ومتطلعة لما قد يفضي إليه.

يتقدم الشاعر في الزمن العنيف، متخذا موقعا، يجعل بينهما مسافة تمكنه من استيعابه وفهمه على حقيقته، مع الجيران، في المسجد، في الجامعة، في الشارع، مع الجماعة الإسلامية، يدرك أنه في واقع مظلم ليس من السهل تغييره "ويكفيه أنه أدرك أن قومه ومعظم الأقوام المحيطين بقومه في ما يسمى بالعالم الثالث أو النامي، أغنام، إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين"(43).

لقد لاحظ، وقارن، وفكر في حدود وعيه، حاور وجمع الأمور كلها في رأسه، فوصل إلى تلك النتيجة، ولم يقف عندها، بل راح يعمل من أجل تغييرها، فقد رأى الحرمان في عيون خزيران، ورأى حرمان الناس من وطنهم، وتمرد المظلومين، وعنف

المتهورين، فتجلت الحقيقة واضحة، حقيقة الظالم والمظلوم.

لا يحضر وعي الشاعر بالزمن في النص، فرديا، أو متعالياً عن الوعي الجماعي، بل يقدمه النص مرتبطا بوعي الآخرين المشاركين في ما هو يومي (عمار بن ياسر، خزيران)، وعلى علاقة بما يحدث من مظاهرات، ومسيرات، وعنف، واستغلال، منذ زمن يغوص في الماضي مشكلا سلسلة، نتيجتها ما يحدث الآن.

يعبر الشاعر عن المنظور الفكري للنص، رؤية الراوي/الكاتب، فـ"الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب إيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هي دائما قول إيديولوجي واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية"(44) وهذا ما تفعله رواية (الشمعة والدهاليز)، إذ تحكي عن حاضر عنيف، ترى أن له علاقة بالماضي، وفي المسافة الممتدة بين الماضي والحاضر يبرز إلى السطح وعي يعبر عن أيديولوجيات متصارعة، ومتواطئة، ترافقها مشاعر وأحاسيس، تعاني وهي تساير الزمن.

يصل الشاعر إلى الاقتناع بأن الماضي الملغم هو منتج العنف، "إنما اقتنعت، بأن عمل أبي لم يتم، وأنه بالإمكان إنجاز عملية إتمامه، لقد ترك الحبل على الغارب وعلي أن ألتقط هذا الحبل، قبل أن يسقط، وأن أتم المهمة"(45) ولإتمام هذه المهمة يقترح عمار بن ياسر "الخلف" ماض آخر، هو ماضي السلف الصالح (الرسول صلى الله عليه وسلم، وصحابته)، يوافقه الشاعر الرأي، لكن انطلاقا من قراءة الحاضر والانسجام معه، حتى يمكن تجنب الوقوع في غواية الشيطان والأعداء "القول بنقطة الصفر، يخدم أعداءنا لتكن نقطة النور، النقطة التي توقف عندها المسلمون قبل انحطاطهم، النقطة التي أنارت طريق أبي وباقي أفراد الشعب الجزائري، ليخوضوا معركة تطهير بلاد الإسلام، بالجهاد في سبيل الله، مرددين الله أكبر لا إله إلا الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله، وقبل أن يتموا الطريق أغوتهم الشياطين، واستسلموا لمكائد أعداء الله"(46).

وإذ يتفاوت أعضاء الجماعة الإسلامية في علاقتهم بالماضي (السلف)، عمار بن ياسر وأحد أتباعه، ثم علاقتهم بالحاضر، ومحاولة الوثوب إلى المستقبل، بإلغاء جزء كبير ومهم من الماضي، خاصة ما تعلق بماضي الجزائر وما أنجزه من حاضر اجتماعي وسياسي واقتصادي، في مقابل ذلك يتقدم الشاعر بكل ثقة، مدركا الخطر الذي حتما سينجم عن وثبة هؤلاء، ورد فعل أولئك، لأنه فهم الحاضر بمشكلاته، والماضي الوطني والإسلامي، وراح يحذر من خطر ضياع فرصة التغيير، والضياع في دهليز العصر.

في إطار الحاضر العنيف والملغوم، يتطلع الشاعر إلى المستقبل، منطلقا من قراءة الماضي، لكن الواقع يقف سدا منيعا، يحول دون إتمام ما لم يتمه الأب وفق رؤية كانت سببا في قتله على يد كل

المتصارعين، تواطأوا على اغتيال مشروع التغيير الذي يقضي على مصالحهم وأنانيتهم؛ ومع ذلك تستمر الفكرة، وإمكانية تحققها في المستقبل، تمثلها حزيران رمز الإسلام السلاح الوحيد للشعب الجزائري "هذا يستوجب، من بين أشياء أخرى تركيبا بين الماضي والمستقبل، بين القديم والجديد، إلا أن هذا التركيب لا يكون حلا وسطا مستمرا أو رجعيا؛ بل هو على العكس استئناف لقيم الماضي للإنسانية والحقيقة من منظور القوى الجديدة التي تخلق المستقبل، إنه استئناف يستطيع وحده العثور على الكلية التي هي القيمة الجوهرية لكل حياة أصيلة للفكر"(47).

يعد هذا النص محاولة لتجاوز الإحساس بالعطب الذي كان يقلق الذات الجزائرية، أثناء عبورها دهاليز الزمن، وتدحرجها عبر اللحظات الوجودية المختلفة المفعمة بالعنف. فليس هناك تحول في الشخصيات وهي تعيش زمن العنف، تحافظ على مسارها من بداية النص إلى نهايته، كما لا تتخلى عن مواقفها تجاه العنف.

كانت هذه الشخصية منسجمة مع ذاتها، اندمجت في الزمن، واستطاعت الخروج من قوقعة الذات، والزمن النفسي، وتعاملت بإيجابية مع العنف كزمن حاضر فعلي، وعملت على تغييره، وفق رؤيتها الخاصة.

قد تبين أن زمن العنف في النص الروائي يتأسس ابتداء من أكتوبر 1992، اختاره الكاتب لبناء خطابه، يحرك في إطاره شخصياته، مركزا على الجزء الأول من عقد التسعينيات، وهي المرحلة الأكثر عنفا، ولعل الروائي بذلك قد اختار هذه البؤرة الزمنية المتوترة ليلبس شخصياته هذا الزمن في مواجهة زمنها الذاتي، ومحاولة الكشف عن الوعي بالمرحلة، عبر البطل عنه، وقدم رؤية كانت المنطلق في التعامل مع زمن العنف، تحمل مشروعا لمجتمع يتجاوز مرحلة العنف، والعودة إلى حياة طبيعية خالية من مسببات العنف.

ثالثا- التطرف:

اتضحت منذ أحداث أكتوبر 1988، أكثر مواقف ومواقع التيارات الاجتماعية والفكرية في الجزائر. وفي التسعينيات طرحت إيديولوجياتها على الساحة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ووجد الروائي نفسه وجهاً لوجه معها، وإن كان واحدا منها، لذا راح يكتب عنها متبنيا إحداها، ومهاجما أخرى؛ وقل ما يكون محايدا، ركز في رواياته على التطرف وشخصية المتطرف، أحضره ليدينه، ويحمله مع السلطة ما حدث، وسنطمح في هذا المبحث إلى تحديد الصورة التي ألبستها الرواية للتطرف، متحدثين عن الجماعة الدينية، والمتطرف، والقاتل.

1- الجماعة الدينية:

تحضر الجماعة في النص بمفهوم التنظيم الخاضع لنظام هرمي شبيه بالعسكري، يحكمها (أمير) يقوم

بتكوين الأفراد، الذين يبايعونه على السمع والطاعة، ويسوسهم هو، يوجه إليهم الأوامر فينفذونها دون مناقشة.

ينطلق المتطرف الديني من المشابهة التي تحقق الاتحاد، حيث ترفض الجماعة التميز والاختلاف داخل صفوفها، منطق تؤسسه النصوص: يد الله مع الجماعة صاحبة الرأي الواحد، الواحد هو الكل، والكل هو الواحد؛ الخارج عنها ضحية للشيطان، كالشاة الشاردة ضحية للذئب، موحدون حتى في الشكل "يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء، متساوية الأحجام، مثلما هم متساوو السن والقامة، واللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية"(48).

وتطمح الجماعة إلى توحيد صورة أفرادها من حيث البنية الفكرية الواحدة، بعيدا عن الاختلاف، مرتكزاتها النقل لا العقل، وكذا البنية الشكلية المتمثلة في (القميص، القلنسوة، اللحية، الكحل)؛ هناك ارتباط عضوي قوي بين الفكر والشكل، لتكتمل صورة المنتمي للجماعة، وبهذا الشكل فإن الكاتب، قد وصل إلى تنفير القارئ من مثل هذا النموذج الإنساني، خاصة إذا أضيف إلى الصورة السلوك العنيف الذي تمارسه الجماعة ضد الآخر المختلف.

وينحدر جل أفراد الجماعة من الطبقة الكادحة، ذات الوعي الجماهيري المندفع إلى الثورة على الوضع القائم، نحو وعي ممكن، قد يغير من أوضاعها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لذا كان يعبر عن وعيه بعنف؛ فتتلقفه الجماعة وتضمه إلى صفوفها، موظفة الوضع القائم، وهو نفسه السبب الذي جعل الشاعر بطل (الشمعة والدهاليز) يجد صعوبة في الوقوف ضدها، لأنه بدوره "مثقف ثوري كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها"(49).

وإذا وجد الشاعر تفسيرا لنزوع الجماعة إلى الثورة، بحكم الطبقة المنتمية إليها؛ فإنه لم يجد لسرعة الانقلاب في تفكيرها، ولباسها تفسيرا يقول: "هكذا نزعوا سراويلهم وارتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحى، واستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم"(50) هؤلاء الذين زار معظمهم أوروبا، واقترفوا الآثام، يغيرون من مظهرهم، ويتنكرون لحاضرهم، مرتمين في سرداب الماضي.

يجعل إسناد السرداب للماضي هذا الأخير زمنا مظلما، استرجعته الجماعة، ليس كليا كما تدل كلمة (سرداب)، إنما انتقت منه ما رأت فيه من وجهة نظرها صحيحا، وذابت فيه مولية ظهرها للحاضر الذي هو أولى؛ هنا يأتي الدور الوظيفي لهذا الزمن القادم، إنه الامتصاص، فعل قوي، يجذب إليه الفرد وينهيه، يحوله بدوره إلى عنصر لا علاقة له بزمنه الحقيقي والفعلي، وهو ما يخالف رؤية (غولدمان) فيما يخص الوعي الفعلي والوعي الممكن، إذ ينبني الثاني على الأول، لكن الظاهر أن الوعي الممكن لهذه الجماعة ينفصل عن الوعي الفعلي، وينطلق بدل بناء وعي جديد، لاستحضار وعي جاهز، قد لا يشكل وعيا

مطلقا، ما يعني إلغاء العقل بالتمام، لنقف أمام وجهة نظر للعالم يحكمها الماضي، ويشكل واقعها.

وقد عجز الشاعر عن تفسير هذه الظاهرة، ورأى "كما لو أنهم خرجوا أجمعين من هذه المدينة، ومن هذا العصر، واستخلفوا مكانهم قوما آخرين، ربما أتوا بهم من أقصى البلدان، وربما من أقصى الماضي، يقين أنهم ليسوا أجدادهم، فأولئك لم يكن لهم مثل هذا الحماس، وهذا التصميم وهذه الرغبة في التمايز، وربما لأنهم لم يكونوا مهددين من الآخر، بهذا الشكل، أو ربما لأنهم لم يكن بينهم من يحكم في شكل الآخر"(51).

يدفع الانقلاب الذي شهدته الجماعة إلى السؤال عن انتماء هؤلاء، الذين بدوا وكأنهم لا ينتمون لهذه المدينة ولهذا البلد، كأنهم غيرهم، بل لا علاقة لهم بأجدادهم. عند هذا الحد يصل الراوي إلى سبب انقلاب كيان الشخصية المنتمية للجماعة، ويحصره في الآخر، الذي يهدد هويتها، فكان ردها عنيفا متطرفا، اتخذت التنفير من هذا الآخر عنصرا مهما في خطابها، مضيفة إليه السلطة الحاكمة في شكل الآخر، فلم تفرق بينهما، ورأتهما وجهين لعملة واحدة.

إن الشعور بتهديد وجود الكيان، يضع الجميع في دائرة الرفض، نتيجته دخول الجماعة في صراع مع السلطة، التي تستخدم بدورها أجهزتها لقمع غريمتها الأولى، كاشفة عن تطرف يكمن في رفضها الآخر (السياسي) كشريك سياسي، يتداول على السلطة، وتثبت بسلوكها عن عدم فهم تفكير المواطن الذي تسوسه، معبرة عن جماعة مقابلة تسيطر على الحكم؛ من هذه الزاوية يظهر طموح الجماعة الدينية السياسي، تقدمه في رؤيتها للدولة الإسلامية التي تنوي بناءها، كانت وسيلتها المواجهة المسلحة مع السلطة، وهو ما رفضه الشاعر أول ما التقى بشباب الجماعة يحملون الأسلحة، فـ "شعر بالضيق الكبير خاصة من منظر البنادق، التي لم يكن يتمنى أبدا، أن تكون بين أيدي أمثال هؤلاء الشباب"(52).

تبين عبارة (أمثال هؤلاء الشباب) عن سبب رفض الشاعر للسلاح، خاصة ما يميز البنية الفكرية لهم، إلى جانب صفة الشباب الدالة على الحركة والنشاط والتهور والسذاجة، زيادة على اعتمادهم النقل دون العقل، الأمر الذي يجعل منهم خطرا كبيرا، لا يحسنون استخدام السلاح استخداما عقلانيا، وقت اللزوم، إن كان لذلك ضرورة.

وعندما يتوغل الشاعر وسط الجماعة رفقة الأمير عمار بن ياسر أحد قادة الجماعة، يرى أن التوحد الظاهر يتقوض، وإذ بـ "الحركة ليست تنظيما موحدا وإنما هي عدة فصائل، وربما هؤلاء الشبان من الفصيل المتطرف المسلح، هاته إحدى إشكاليات الحركة الداخلية"(53) وتعد رؤية الشاعر لهذا التباين مهمة جدا، تخص البنية الفكرية للتنظيم، حيث تنهار الوحدة الظاهرة، وإذا بالجماعة جماعات، والتعدد تعدد فكري، يحكمه الاجتهاد الفقهي القائم على النقل، أي اعتماد النص، فيطفو

الاختلاف؛ وليس معناه القبول بالمختلف داخل الجماعة كما قد يبدو، إنها فصائل تتنافس داخل الجماعة لتمثل إحداها واجهة التنظيم، وقد يصل الأمر حد الاقتتال، تكون فيه الغلبة للفصيل المسلح المؤمن بالعمل العسكري الوسيلة الوحيدة للتغيير.

بعد هذا الاكتشاف يكوّن الشاعر خلاصة نهائية، هي رؤيته لهؤلاء "إنهم شيع وأحزاب، الانتهازيون يركبون موجة الدين، كل حزب يتأسس يحاول انتزاع البساط من تحت الآخرين، الأجهزة تنشئ أحزابا وتستعمل إسلامها، المهمشون في الحياة، يظنون أن حجة وجبة ولحية، وإن شاء الله والسلام عليكم، تصنع مسلما شريفا، وتخلق اعتبارا اجتماعيا، لكأنما توقف العقل وفضول المعرفة..."(54) تجعل (إن) في بداية المقطع الكلام حكما مؤكدا وحقيقة، تعري الجماعات الدينية، وتكشف عن تركيبتها الاجتماعية والفكرية (الانتهازيون، الأجهزة، المهمشون)، كلهم لبسوا رداء الدين وسيلة للحصول على السلطة، وتحقيق المصالح، مبعدين المنطق والعقل من ساحة المنافسة، ومستبيحين كل الشعائر لأجل الهدف المنشود، بعيدا عن رؤية المجتمع كيانا تشكله الفصائل جميعا باختلاف أطيافها .

إذن هذه هي حقيقة الجماعة الدينية، تقوم على تدين ناتج عن ظروف اجتماعية قاهرة، ثم يتحول إلى عقد، تظهر في شكل ملتح، قد يتغير بتغير الظروف التي أوجدته. وهنا نتحدث عن غياب الوعي والاعتقاد الصحيح المبني على قناعة راسخة، وتفكير متأني، يعي ما يعتقد به، ويفكر فيما يحققه من إنجازات؛ يقدم نفسه كرؤية مستعدة لمحاورة الآخر الذي تقبل به طرفا في المجتمع، وتعيش أخيرا حاضرها، دون أن تهمل ماضيها، مع تطلعها للمستقبل.

2ـ المتطرف:

وقد كشفت رواية التسعينيات عن وعي يرى العنف نتيجة التطرف المتصاعد بأشكال، مثلتها نماذج لشخصيات تمارس عنفا، يبدأ فكرة تكبر شيئا فشيئا، ثم تتحول إلى تعصب يتخذ له مظهرا في اللحى والكحل والقميص بالنسبة إلى للتطرف الديني، إضافة إلى تطرف السلطة، لينتهي ذلك كله بالقتل كأعلى درجات التطرف.

يوظف النص الحوار، تاركا للشخصية الدور في تقديم نفسها للقارئ دون وساطة الراوي، حيث يلملم أجزاءها المتناثرة في الرواية، ويكون لها صورة متكاملة، ليرى ما إذا كانت فعلا متطرفة أم لا.

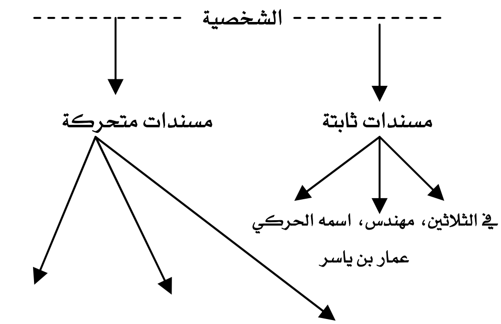
من هذا المنطلق نسعى إلى التعرف إلى هذه الشخصية، ونعمل على كشف طريقة تقديمها، وتوظيفها في النص، حيث يترك الراوي للشخصية حرية التعبير عن نفسها، وهي تحاور بطل الرواية في قضايا سياسية وفكرية، تتمحور حول الدولة الإسلامية التي تنوي الحركة إقامتها؛ ومن خلال الحوار يبرز فكر المتطرف، وقبل ذلك يعمد الراوي إلى تقديمه موظفا تقنية الوصف كما عرفت في الرواية الواقعية، رغم أن الرواية تندرج ضمن روايات تيار الوعي، وهذا الأسلوب في عرض الشخصيات من

بقايا المرحلة الأولى للكتابة الروائية عند الكاتب (الطاهر وطار)، فكثيرا ما تتخلل بعض ملامح الواقعية النص، ينتخبها الكاتب عند بداية تقديم أي شخصية، يقول الشاعر :"كانت ملامح الشاب، تتميز تحت النور شيئا فشيئا، لونه يميل إلى السمرة، عيناه سوداوان مشعتان، أنفه بين القصر والطول، يميل قليلا إلى الفلطحة، بينما خنابتاه ممتلئتان بشكل بارز، مما يدل على بقايا من غلامية بعيدة، يعزز ذلك، بعض الاكتناز الذي يطبع الشفتين، قامته طويلة منكبان عريضان "(55).

وطالما قرأنا مثل هذا الوصف في الروايات الواقعية، يعتمد التجزيء في عرض الشخصية مركزا على المظهر الخارجي، يتناول الوجه بالتفصيل، لا يميز الشخصية عن غيرها إلا شكلا، مما يساعد على ملامسة الوعي الذي يختفي خلف هذا المظهر، كونه المنتج للسلوك، يمكن من تصنيف منتجه.

وبالتساؤل عن سبب التركيز على الوجه، نكتشف أن الوصف لم يأت اعتباطا، وأن الشاعر حاول الإمساك بالصورة الكاملة للوجه، التي بدورها قد توحي بالوعي بما تحمل من ملامح، لذا سرعان ما اكتشف البطل أن الوجه ليس غريبا عنه، لقد رآه في التلفزيون، وسمعه يتحدث، فحدث تطابق بين الصورة الشكلية للشخصية وحديثها، "ما يدل على أصالته كجزائري، فيه شيء من كل شيء إفريقية على أبيض متوسطية، عروبة على بربرية"(65) إنه يمثل الإنسان الجزائري، لذلك تعاطف معه الشاعر، وشعر بالتجاوب معه، وقرر تجاوز حدود التحفظ تجاهه.

تتكاثف الملفوظات (إفريقية، متوسطية، عروبية، بربرية) بصفتها بنيات سوسيو- لسانية لترتقي بالشخصية إلى مستوى الرمز الدال على الفرد الجزائري. حتى هنا ليس هناك ما يدل على تطرف الشخصية؛ فيتواصل العرض، ونعرف أن الشاب "في الثلاثين، مهندس في النفط قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر"(57) ثم تتوالى المسندات بتعبير غريماس، مبرزة الشخصية أكثر، وهي مسندات متنوعة بين ثابتة ومتحركة، يمكن تحديدها كالآتي:



تنتج هذه المسندات دلالات، تتمم دلالات الوصف الخارجي للشاب، فالثابتة دلالتها هي:

- في الثلاثين: الشباب/ الحركة/ النشاط
- مهندس: الثقافة/الوعي
- عمار بن ياسر: الاعتدال، في تناصها مع التاريخ.

تتأسس على هذه المسندات المسندات الحركية، فكونه مهندس جعله قياديا في الحركة، واتجه بعلمه وثقافته نحو الاعتدال، ومناصرة العقل، وبغض الجهل والتطرف؛ تأتي هكذا:

ـ قيادي في الحركة: مرتبة تمنحه دورا وظيفيا في التأثير.

- يناصر العقل والاعتدال: مسند يدخل في تناقض مع التطرف والجهل، لذلك فهو يبغض هذين الأخيرين.

نعود إلى الاسم (عمار بن ياسر)، ليس الاسم الحقيقي للشخصية، بل اسما حركيا، يستحضر شخصية الصحابي (عمار بن ياسر) التاريخية، التي تقر كتب السيرة أنها تعرضت للتعذيب وأسرتها على أيدي المشركين، ولم ترجع عن دينها، لكن السؤال هو ما علاقة عمار بن ياسر التخييلي، بعمار بن ياسر التاريخي؟ والجواب نجده في المسندات المتحركة، التي تنسجم مع الاسم كمسند ثابت، وهي (الاعتدال والعقل) المحببان، و(التطرف والجهل) المبغضان، حيث تجعل الشخصية الفنية تستمد صفاتها من الشخصية التاريخية عن طريق انتحال اسمها المحمل بالسلوك، الذي عرف بها صاحبها في مواجهة المشركين بالصبر، واعتماد العقل في الخروج من محنته. إذا فشخصية عمار بن ياسر شخصية معتدلة، بعيدة عن التطرف، ما يفسر تساؤل الشاعر عن مدى تأثيرها في من حولها.

إلى هنا تكفل الشاعر بتقديم هذه الشخصية بلغة واصفة محايدة، نابعة من الشخصية الموصوفة ذاتها، حاول الكاتب أن يبدو حياديا تجاهها، متغلبا على أيديولوجيته؛ وحين يدخل البطل في حوار مع عمار بن ياسر، يبدأ الأخير في كشف رؤيته السياسية والفكرية، ونظرته للدولة، يقول: "هذه المرة، ننجزها بإذن الله سبحانه وتعالى، ثورة إسلامية حقيقية، ثورة ربانية، تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله، شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية"(58) ويقول في موضع آخر :"ستشكل الحكومة ما في ذلك شك "(59) كما يتحدث عن قيام الخلافة من المغرب الأوسط/الجزائر.

يترك الكاتب شخصية عمار بن ياسر تتكلم مانعا راويه من التدخل، وهو بذلك يتبع أسلوبا ذكيا، فعندما يتحدث عمار عن قيام الدولة الإسلامية، يوظف لغة تنطوي بعض كلماتها على عنف، تنبئ عنه في المستقبل، أي الطريقة التي بها تقوم دولته، يستنتج القارئ أنها حتما لن تقوم إلا عن طريق العنف الكامن خلف كلمة (ثورة)، التي ستكون ضد سلطة قائمة مسبقا، ليس لها النية في التخلي عن الحكم بأية طريقة؛ مما جعل الشاعر يتساءل عن الكيفية التي بها ستقوم هذه الدولة، وبهذه السرعة، عندها نكتشف جانبا آخر لشخصية عمار بن ياسر.

وتحضر عبارة (تخالف ما أنجزته المعتقدات الوضعية) لتكمل صورة العنف، وتبرز تطرف الشخصية، لأنه من الطبيعي أن

العقيدة السماوية تخالف العقائد الوضعية، لكنها لا تخالف ما أنجزته من حضارة بالضرورة، بل ستفيد من جانبها العملي والمادي، وهي تؤسس لنفسها كدولة، لذلك يغدو رفض منجز الآخر الحضاري تطرفا غير مبرر من شخصية قدمها النص في البداية على أنها معتدلة، تبغض التطرف والجهل، لا ينسجم تقديم الشاعر لها مع تعبيرها هي عن نفسها، بخصوص قيام الدولة الإسلامية، تصل ذروة تطرفها في إعلانها عن تشكيل حكومة، ما يعني دولة داخل دولة، يتوارى خلفها عنف تلخصه طرائق ووسائل بناء الدولة الجديدة، وتشكيل حكومتها.

وفي رده عن سؤال أحد أتباعه يكشف عمار بن ياسر عن مرجعيات دولته، يكون السؤال "وهل ستكون كحكومات النظم الأخرى، وزراء وكتاب دولة وما إلى ذلك"(60) ويكون الجواب "لا يأخذنكم الغرور، فلسنا أول من أقام نظاما إسلاميا، هناك إيران، وهناك السودان، وأخيرا أفغانستان، لسنا وحدنا في الكون"(61) إذا مرجعيته إيران والسودان وأفغانستان، وهي نماذج تنطوي على عنف متفاوت الحدة، وبالتالي تنطوي شخصية عمار بن ياسر على التطرف، نجح الكاتب في عرضه بلغة حيادية تاركا للقارئ مهمة تصنيفها مع أن بطله كان متعاطفا معها، ومعجبا بها.

لقد أضحت صورة المتطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة شخصية متعصبة لرأيها، تحتكر فهم الدين، وتلغي الآخر المختلف، وتهدد بتصفيته، تعيش في الماضي، وتعتبر الحاضر بدعة مصير أهلها النار، تؤسس رؤيتها على النقل دون العقل.

الخاتمة:

لقد استدارت الكتابة إلى العنف بأشكاله والدمار الذي خلفه، تلتقط مظاهره، وهي تعيد صياغته أنتجت جملة من القضايا كشفت عنها الدراسة، نجملها في النقاط الآتية:

- يدل المكان عموما على الجزائر، اتخذ في الرواية دلالة الوطن حتى يؤدي الوظيفة التي أسندتها إليه الكتابة، كشفته واقعا قائما ليس فقط في مستوى اللغة إنما كان حقيقة واقعية، ينطبق ذلك على الشارع والمدينة، التي جردها النص من اسمها، وأحاطها بتوصيفات، رفعتها إلى دلالة الوطن، الجزائر.

- تم توظيف الأمكنة عبر وعي الراوي ووعي الكاتب، الذي ألبسه لبوسات الإنسان بكل أبعاده، ما جعل الروائي يوسع المكان تارة، فيوظف المدينة، وتارة يعمل على تضييقه، فيوظف الشارع، ويزيده ضيقا فيوظف البيت، والهدف من ذلك إظهار، وتعرية بشاعة العنف أمام القارئ، ومن ثم يكون المكان شكلا من أشكال الأزمة العامة، لذا نقول هي أمكنة صاغتها ظاهرة العنف، لم يستطع الكاتب تجاوزها، استوعبها تحت الصدمة، ونقلها عبر الوعي الآني إلى مستوى اللغة، إذ أن تدمير الأمكنة هو تدمير للذات الإنسانية، لعاداتها، لتاريخها، لقيمها، لكيانها، دمار يدل على الخلل النفسي، والفكري،

والعقدي الذي أصاب الإنسان في العمق. وهنا نقول إن الرواية قدمت مكانا يعيش الكارثة بجميع مستوياتها اجتماعيا، وسياسيا، واقتصاديا، وإيديولوجيا، وعقديا. والملفت للنظر أن المكان الذي احتل مساحة أكبر في الرواية هو المدينة لارتباطها الوجداني بالإنسان خاصة الكتاب واعتبارها الأكثر عرضة للعنف ضحيته الأولى.

- مثل زمن العنف موضوعا للرواية، حيث زمن النص كما تجلى من خلال زمن القصة وزمن الخطاب، هو زمن منفتح على الماضي المتسم بالعنف؛ ومفتوح على المجهول لا يستبشر بالمستقبل، ولا يضع نهاية لزمن العنف، لذا يمكن قراءة الرواية على أنها قراءة لمرحلة زمنية شكل أبعادها المختلفة عنصر العنف، وفي الوقت نفسه تُعدُّ موقفا من هذه المرحلة، كما أن انفتاح النص، وطمس زمن المستقبل فيها، يجعل الكتابة خائفة من امتداد زمن العنف، إنها إشارة إلى المحتمل الذي ما تزال أسبابه قائمة.
- كانت شخصية البطل منسجمة مع ذاتها، اندمجت في الزمن، واستطاعت الخروج من قوقعة الذات، وأسر الزمن النفسي، وتعاملت بإيجابية مع العنف كزمن حاضر فعلي، عملت على تغييره، وفق رؤيتها الخاصة.
- يتبين أن الكاتب اختار زمن العنف لبناء خطابه، يحرك في إطاره شخصياته، مركزا على الجزء الأول من عقد التسعينيات، وهي المرحلة الأكثر عنفا، وبهذا الاختيار يريد مواجهة الزمن الذاتي لشخصياته بزمن العنف، للكشف عن وعيها بالمرحلة.
- تكشف الرواية عن صورة للجماعة الدينية، تقوم على تدين ناتج عن ظروف اجتماعية قاهرة، يتحول إلى عقد، تتخذ أشكالا محددة، تتغير بتغير الظروف التي أوجدتها. تقدمه – الرواية- تدينا يدل على غياب الوعي والاعتقاد الصحيح المبني على قناعة راسخة، وتفكير متأنٍ، يعي ما يعتقد به، ويفكر فيما يحققه من إنجازات؛ يقدم نفسه رؤية مستعدة لمحاورة الآخر الذي يقبل به طرفا في المجتمع، يعيش حاضره، ولا يهمل ماضيه، مع تطلعه للمستقبل.
- تحضر صورة المتطرف في الرواية شخصية متعصبة لرأيها، تحتكر فهم الدين، وتلغي الآخر المختلف، وتهدد بتصفيته، تعيش في الماضي، وتؤسس رؤيتها على النقل دون العقل.
- نسجل نقطة مهمة عبرت عن وضع نفسي وصلت إليه الكتابة وخلفها الكاتب، وهي النهاية المتشائمة التي تخلص إليها الرواية، وهو ما تكشفه اللغة وهي تشرف على وضع نقطة النهاية، تعبيرا عن أزمة أو ورطة إنسانية، وتمزق في الوجدان، أحدث اضطرابا فكريا لدى الجماعة عبر عنه الكاتب بلغة الرواية، وهي ميزة الرواية الجزائرية المعاصرة التي

اتخذت الأزمة موضوعا لها. لذا جاء النص محاولة لتجاوز الإحساس بالعطب الذي كان يقلق الذات الجزائرية، أثناء عبورها دهاليز الزمن، وتدحرجها عبر اللحظات الوجودية المختلفة المفعمة بالعنف.

الهوامش:

1ـ ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق 1986 ص 17

2ـ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس ط2003/1 ص 9

3ـ مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي –تضاريس الفضاء الروائي نموذجا- دار الوفاء، إسكندرية ط2002/1 ص9

4ـ ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط2005/1 ص243

5ـ رشيد بن مالك: سيمياء الفضاء في رواية ريح الجنوب، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع13/شعبان1419/ديسمبر1998ص41

6ـ الطاهر والطار: الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر 1995 ص 189

7ـ المصدر نفسه ص60

8ـ حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، بيروت ط2001/1 ص44

9ـ فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغربنط2005/1 ص32

10ـ الطاهر والطار: المصدر السابق ص17

11ـ المصدر نفسه ص17

12ـ منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس ط1997/1 ص 80

13ـ يمنى العيد: الكتابة: تحول في التحول، دار الآداب بيروت ط1993/1 ص 39

14ـ الطاهر والطار: المصدر السابق ص 116

15ـ روجر آلن: الرواية العربية، تر حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1997 ص 14

16ـ الطاهر والطار: المصدر السابق ص 134

17ـ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة ص 159

18ـ نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، مصر دون طبعة، دون سنة ص 203

عبد الصمد زايد: المرجع السابق ص10

20ـ سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1984ص 34

21ـ مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1- 2004ص12ص38

22ـ نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عدد 170 فبراير1971 ص19

23ـ أ . أ . مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت ط1 – 1997 ص39
24ـ مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1998 ص5
25ـ الطاهر وطار: المصدر السابق ص 17
26ـ سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط1/1985 ص89
27ـ الطاهر وطار: المصدر السابق ص 8
28ـ المصدر نفسه ص 8
29ـ المصدر نفسه ص 204
30ـ المصدر نفسه ص 207
31ـ أ،أ، مندولاو: المرجع السابق ص 137
32ـ محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس 1993 ص 52
33ـ سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت ط1/ 1995 ص129
34ـ الطاهر والطار: المصدر السابق ص 9
35ـ المصدر نفسه ص10
36ـ المصدر نفسه ص 13
37ـ المصدر نفسه ص 21
38ـ المصدر نفسه ص 21
39ـ المصدر نفسه ص 21
40ـ المصدر نفسه ص 9
41ـ المصدر نفسه ص 191
42ـ عفيف فراج: البطل الهارب إلى الشمال يعود لمواجهة الجنوب (أدب عبد الرحمن منيف الروائي) مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 34/ ربيع 1985 ص 42
43ـ الطاهر وطار: المصدر السابق ص 11
44ـ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشقط1/1988 ص 110
45ـ الطاهر وطار: المصدر السابق ص 87
46ـ المصدر نفسه ص 87
47ـ لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1/1984 ص28
48ـ الطاهر وطار: المصدر السابق ص 17
49ـ المصدر نفسه ص 18
50ـ المصدر نفسه ص 18
51ـ المصدر نفسه ص 18
52ـ المصدر نفسه ص 22
53ـ المصدر نفسه ص 92
54ـ المصدر نفسه ص 178
55ـ الطاهر وطار: المصدر السابق ص 26
56ـ المصدر نفسه ص 27
57ـ المصدر نفسه ص 27
58ـ المصدر نفسه ص 28
59ـ المصدر نفسه ص 25
60ـ المصدر نفسه ص 95
61ـ المصدر نفسه ص 95

❑❑

قراءات نقدية..

خالد أبو خالد...
الشاعر الفلاح والرسام البيدري
يخط اللغة بشاعوب يديه ويرسم الأرض بمشط شاربيه

□ لينا أبو بكر

وارتد سؤالك دمعا – في عينيك– / دما / – يا ولدي ..../من يعرفه؟ /في جبهته جرح /وعلى كتفيه حقول القمح/ وغابات الزيتون /وفي كفيه بيادر.. فوق القلب تماما..نجم أحمر.../من يعرفه؟ / يا ولدي / سمعتك/ لم أسأل كيف أمر إليك/وليس معي من سر الليل /ولا حتى كلمة/الطرق المحظورة /لم يعبرها إلا أنت/ بزنارك.. يا يمه/ كم يذبحني يا يمه يا يمه / إن جواز مرورك عبر الجرح العربي /الكلمات العبرية..

الطلقة في أول الميلاد كانت رصاصة، من رحم بارودة أينعت في حقل اللغة، أو العكس، لا يهم من يأتي أولا البارودة أم اللغة؟ فالأجمل من العثور على الإجابة أن يظل السؤال جدليا بلا جواب!

هذا الشاعر ابن المعركة الأخيرة التي لم نخضها بعد، ابن الوجع الطازج من قبل الميلاد، ابن البرتقالة الأولى في رحم الشجرة المعمرة، وهو في الوقت ذاته أبو ابنه هذا ،فهو خالد أبو خالد، اقتلع نصل ضلعه من زيتونة مقدسة وقوّم اعوجاج القصيدة بغصن مياس، ثم أنجب نفسه من صلب عصارة

تصب الزيت المبارك في فخار اللغة.. وتُغَمِّس دمع القمر بطرف الشال الأسود في حداد الأم على بطل لم يتزوج سوى بارودته، ولم ينجب سوى ما ادخره من طلقات في زنار القلب تحت ثوبها الفلسطيني ..." أنت تطرزين ثوبك الفلسطيني / وأنا أغني " ...**ثم (مري على المواعيد القديمة والسؤال / مري**

على سغب الليالي، وافردي شالين من قصب علينا، ردي إلي ربابتي كيما أغني مرة أخرى أغانينا، وأهديها إلينا / قولي بأن الماء معتكر / لكي لا يشربوا ما حرم الشهداء من دمهم لدينا.. "

يتراءى في لغته بهيئة معشوقته التي تؤويه: (**يا صبية/ نحن مذ كنا صبيين نذرنا فانتظرنا / صيفنا الآتي على سنبلة / شتت حباتها السمراء في الأرض الأعاصير / فهاجرنا وصدتنا المهاجر / أنت بعد البحر مرسى / وأنا في البحر موج البحر / لا يخشى المخاطر**)

غرناطته طازجة كامرأته المختبئة فيه، معتقة بلونين للحزن: (**لون النوافير، والمرأة العربية**) .. إنه لا يكتفي بالتهام المكان من سطح الخارطة، بل يدخل إلى صلب أطلسه، يستشعر صفاته، وتقاسيم الأوردة والأخابيل الضيقة ويحقن بها وريد لوحته، فيخرج المكان من مكانه، ويحرك دمه في عروق الرسم، تقفز الصورة من قماشة اللوحة الخلفية لتتصدر المشهد الحركي ،بكل صخبها وتفاصيل حياتها المحمحمة إلى الحد الذي يتحد به العشق مع الموت، مبتدئا من آخر الصفر ومنتهيا (بقوس الدم)وهو (يراقص المشنقة)، (**فالفتى لا يخون شجاعته ويولد ثانية من حداده**)

وحده الخذلان يخرجه عن طوق ظلاله الأنثوية، في كولاج أقصوصي، يموه كينونته المتداخلة بين المدن والنساء والرجال والتلال والحدود والجنود ... ووووو، ليعيده طفلا يطل من شرفة مقبرة شهيدة بصرخة ميلاد جديد:

"أبي سوف أذهب ...متشحا بخيام الرصاص / تلوحه النار يصعد / يموت الذين ينامون في الظل / أو في المرايا "

ومن معلقته على جدار مخيم جنين، يأتي الصدى :

"هل استجاروا بالغزاة من الغزاة؟ "

حين تكون " **القيامة مشروطة بالرماد " يصبح الوقت هو الجنوب، يلاحقه صوت أمه " لن نخسر الآن / من يربح الحب لن يخسر الحرب / ضع قدما في المرايا / وضع قدما في المنافي / وكفن بياض المخاوف / زمان لهم وزمان لنا " إنه يجني من كل هذا دمه الذي آخاه ما بين دجلة والفرات، " فماذا تقول أوراقي التي احترقت على صدر العراق؟ "**

لم يكن مفهوم الهجرة بالنسبة إليه يعني الترك أو المغادرة، إنها المخاطرة لاقتحام الصدود بأثر رجعي، وارتداد معاكس، لأنه ومهما شاخ فراؤه الذئبي يظل عواؤه شبوبيا في طور القمر و عذرية الذاكرة...يرتدي (عباءة الدم)، (يعصر في قبضته الدخان مواسم برق ورعد وزخ مطر).

ذئب فلاح مغدور على غير عادة الذئاب، ابن ثمانين بحر ورحلة عودة واحدة، طفل وحشي نبت شعر ذقنه باكرا فوق وسادة كنعانية لم تبلغ سن القصيدة بعد ولكنها (حملت شقائقها وواصلت الكتابة مبكرة بالمناجل)، فكان أن كبر تحت طرحة شمسها عجوزا في عمر مهد لم يزل يتهجى أبجدية النبوة..

"وذئب في الصقيع ..وصوته يعوي يلاحقنا إلى جسد الربيع .. "

نضر في كهولته و طاعن في فطرته، طريد عودته وقناص المسالك نحو المجهول، شاعر بري طلق لا تروق له الحكمة على طريقة الفلاسفة البرجوازيين وأصحاب الدم الأزرق، عقله معفر بغبار المعارك لأنه اعتاد المشي على رأسه الذي يقاتل به ويأخذ استراحته فيه بين كل جولة وجولة .. (ليشتاق للسنبلة)

(أمشي للخلف / على رأسي / فإذا حوصرتُ أراوح) ..

يطوي (تحت رئتيه الأنهر الحزينة)، وحبال الجهات، يحتفظ بذاكرة الجرح في بنك الدم، وينادي العشاق : لقد حوصرنا، يناغي قرطبة و بيروت وعمان ودمشق وبغداد بميجانا الوجع، و دلعونا المواويل الراعفة...

ربابي ،(رسائله للأهل رمان وحزنه من ربابات وزعتر)، يزلزل الأرض لتخرج بيسان من رماد العاصفة، ويتوج بيروت سيدة للنار، ويختار عمان لكل المدائن ،(يرشق الجنوب بالحمام)، يشعل على مشارفه سيجارة (ليسعل فيؤنس وحدته بالسعال)، يهدي العوديسا إلى سهيلة رفيقة الجمر في أزمنة الرماد .. ثم يعترف بوحدته في نسخة الأنبياء.

لا تدري هل استعار النبي منه أضحيته أم أنه أعاره الافتداء، مع خطأ ذاكرتي لم يتم الحكاية كما رواها تاريخها : " **وأبي مسح السكين في فروة رأسي / إيهِ إبراهيم إني نادم، يؤسفني أني أطعتك / ما فداني الله أو أمي حمتني** "..

يا إلهي، أي رحيل سيليق بهذا العوديسي الفلسطيني حين يقول : " عائد من رحيلي / ومن طرق لا تؤوب... عائد فيك لا سفن في الخليج، ولا شجر مثمر، لا جيوش مجربة " لاشيء سوى الجروح على جسد القصيدة وقروحها الصديدية لا شيء غير "رحيل سيفضي إلى خيمة ورحيل... "

يده شاعوب فلسطيني ينحنى ليضم غلة الحصاد ثم يرتفع نحو عين الشمس وهو يلوح للبيدر من وراء قصيدة، شعره الأبيض كفراء ذئب قطبي، يقف في مهب ريح عمياء، تجاعيد وجهه محفورة بمناجل الترحال كشرائط حدودية، شاربه الغجري كمشط الحقل يكمل هيئة الشاعر الفلاح الذي تنبته الأرض من أديمها و نعيمها، صوته يخرج من فوهة بارودة محشوة بالتبغ يتهدل من زنادها غليون قُدّ من خشب شجر الزيتون والورد البري، إنه ابن الطبيعة وآدم الحرفة الأولى في حقل القصيدة، يبذر الرصاص فتثمر اللغة، ويزرع الشعر فيحصد البندقية ...

في لقاء الشاعر الفلسطيني مراد السوداني مع خالد أبي خالد على قناة فلسطين، كانت الذاكرة نقطة الالتحام بين البطلين في ساحة مفتوحة على كل الأزمنة، تناول خلالها مراد السوداني حياة شاعره منذ المراحل البكر لعمر الأهزوجة، ابتدأ معه من ثورة القسام حيث كان أبوه أحد أهم فرسانها، محتفيا (بالمحارب، عاميروش بلادنا صاحب تغريدة العوديسا الذي صدح بالشعر لأكثر من أربعين عاما وظل ثغره الشعري معافى)، جاء به من غبار المعارك التي ورثها عن سيف عنترة، جده الشعري، بقرار إياب مجازي، يخير قصيدته بين عودتين لا ثالث لهما : فإما فلسطين وإما فلسطين، كيف لا ووطنه ينتظره حد قبر

أبيه، على صوت أمه التي تهدهد للشهيد أنشودة النوم الأخير: يا ظلام القبر خيم يا ظلام....

شاعر ارتبط قدره الإبداعي بأسطورة شعبية يتداولها أهل الشهداء عند زيارة قبورهم في الأعياد والجمع، بأن الشهيد يحتفظ بحاسة السمع في سرير ترابه، وربما هذا تحديدا الذي حفز ملكة الكلام عند أبي خالد الابن، لكي يتأكد من أن تواصله مع أبيه محسوس وحي، إنه لعب فطري مع الحواس التي لا تتعطل بسبات شهدائها، تظل يقظة طالما أنها مرتبطة بعامل إيقاظ يتبادل وإياها شحنات مغناطسية تبقي على الكلام حيا كرمى للإصغاء له... يستعين بالأسطورة ورؤى الأنبياء ليوطد الصلة بينه وبين أحلام الشهداء.

"لا أحب دمي ساكنا وبعيدا / أحب دمي جارحا / والزلازل رؤيا نبي... "

إنه حادي ثورة فلسطين الذي ارتفع أبوه القسامي محمد صالح أحمد إلى مرتبة الشهادة في معركة دير غسانة وهو يحاول توحيد فصائل الثورة، ليكتسب الحداء من تناويح القرية ومآتمها وحتى أعراسها الحزينة، الفتى الكنعاني عراف القبيلة، عرف أباه من حكايا رفاق السلاح عنه، من جده لأمه الشيخ عبد القادر الذي أثر به حد الخشوع أمام بكائه وهو يقص عليه حكايا الأسطورة البطل أبي خالد القسامي، ليتعرف إلى أبيه مما يُحكى عنه، ويتخيله هو على طريقة الحلم كلما زاره في العيد حاملا عيدية أو وصية أو قلما من رصاص.

الجميل في الأمر أن الأم أيضا لا تتذكر زوجها، لأنها لم تكن تراه سوى سرا، تبعا لطبيعة عمله النضالي، وسفره للشام كي يحصل على السلاح ، وعندما كان يزورها كان يأتيها ملثما ومستترا بظلمة الليل.. فهل نتخيل شهداءنا كأننا نراهم؟ فإن لم نرهم فإنهم يتذكرون عيوننا أكثر منا..

أبوه شهيد مستغرق بمهامه كما يروي أبا خالد، الذي حمله جده إلى أبيه مريضا يطلب منه ليرة واحدة أجرة الطبيب، فيرفض الشهيد الذي ينشغل بتضميد جراح الأرض، ويدخر ليراته لشراء السلاح، متعاليا على مرض صغير... يمكن أن يحتمله وطن مكلوم بالخيانة... هذا هو الدرس الأول الذي تعلمه صاحب اللغة: فلسطين أغلى منك يا ولدي! وهو ما عزز لديه الإيمان بانهزام الغزاة دائما فالتتار والفرنجة والمغول لم يتبق منهم أحدا، دائما تظل فلسطين، ويرحلون، الأرض لا تهرب من مكانها، الأرض تلد أبناءها مرة بعد مرة، الأرض على موعد دائم مع القيامة.

أبو خالد (الابن) حارس البيدر في سنواته العجاف، يروي قصة "الحرامي" الذي سرق الغلة، ثم أعادها بعد أن استحى من فعلته التي استنكرها أهل القرية في حق أرملة شهيد، يدين لأهل قريته مؤازرتهم له ولأمه وأخته، بعد موت جده، يحكي عن ذاكرة الحصاد ووالدته التي كانت تنقل الحجارة على رأسها وتعشب الأرض، وتفلح الحقول، تجوع وتكد، تحدثهم في ليالي الشتاء عن زيارة الشهيد لها في المنام ليدثرها بشراشف الملائكة، هذه هي مكافأة

صبرها، التي كانت تنتظرها، رفضت الزواج من بعد الشهيد لان من تتزوج وطنا لن ترض بعده بديلا...

ينتقل أبو خالد للحديث عن أثر الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود عليه، فقد كان حارس أبناء الشهداء في مدرسة النجاح، علمهم العربية والشعر والسينما والمسرح وتاريخ فلسطين والجغرافيا وحمل السلاح، ثم ينتقل مراد السوداني بالذاكرة إلى ضميرها الرابع : العبور باتجاه التغريبة، ليفتح أبو خالد دفتر الذاكرة الحزبية عندما كتب في استمارة فتح: "**أرجو أن يحفظ شرف زوجتي وبناتي بعد استشهادي**"، بعد أن خاض في الكثير من الأعمال كالحصيدة وتعبيد الشوارع، والمقاهي والمطاعم وبيع الملابس القديمة، مؤكدا على تمسكه بكل ذاكرته وحياته القاسية التي عاشها وعلى فخره بها وعدم تنازله عن أية ثانية منها..

صبي لم يتم دراسته الابتدائية، اضطرت أمه لبيع كل ما يملكون "ثلاث شجرات زيتون" لقطع الصحراء العراقية الأردنية، بمسافة ستة أيام مشيا على الأقدام، تم تهريبه بالقطار، ساعده نحول جسده من الاختباء على سطحه، وقد روى هذا لغسان كنفاني الذي كتب روايته "رجال في الشمس" مما جمعه من شهادات للمهاجرين الفلسطينيين، وصل مهربا إلى الكويت ليطلع من رواية غسان كنفاني، مسجلا سيرته الذاتية التي تنطلق من ضمير جمعي في عمل ملحمي هو العوديسا الرحلة باتجاه العودة بأجزائها الثلاثة كما عبر مراد السوداني.

التحق بثانوية الشويخ في الكويت ولكن فاتته فرصة تقديم الثانوية العامة، لم يحصل على شهادة تخصصية ولكنه حرق مراحل عبر تكوينه الثقافي الذاتي، تدفق مع الجموع الهائلة من القرية وصولا إلى الصحراء بلا حوازات ولا ماء، وصلوا المدينة الجديدة وعبروا الجبال السبعة ودمشق، مصرا على أن هذه الهجرات المتشرذمة التي لم يجد التاريخ بمثلها سوى مع الأرمن، هي التي وحدت فلسطين.

شاعر يرسم بالمنجل، ويكتب بالبارود، رسم على يد فنانين مصريين، عمل في معرض فلسطين، وصاحب الناجيين: علوش والعلي، وسلمى الخضراء الجيوسي، كان من ضمن من استقبل الشاعر العراقي بدر شاكر السياب لعلاجه، أجرى معه آخر مقابلة إذاعية، يذكر دور رفاقه وتحديدا علوش الذي واظب على إرسال رسالتين أسبوعيا لوزارة الثقافة العراقية لرعاية أسرة السياب وإصرار العلي على إقامة تمثال له وتحويل بيته لمتحف.

(سأحكي لكم يوم حدثته / كيف قال: بأن الرجال الرجال يشدون كتف الوطن / وأن المحن / قدر للرجال) ..

شارك في تأسيس الاتحاد العام وحضر مؤتمره عام 72، حيث توزعت المهام، وجرى العمل رغم المعوقات وسقوط الكثير من النخب، اعتبر كمال ناصر شهيد اللجنة التنفيذية، في اتحاد معترف به ضمت أمانته العامة يوسف الخطيب ومحمود درويش وكنفاني، ولجانه التحضيريه ضمت أيضا قامات فلسطين الكبرى.

كتب أغنية حب لهانوي عن الأصدقاء الذين خانوا وسقطوا سقطت مقولتهم، وقال قولته الشهيرة : "**كلما قالوا انتهى فاجأتهم أني بدأت**" ...أصدر نشرته "بيسان" تأكيدا على ذاكرة المكان، وأسمى ابنته باسمه، يؤمن أنك إن لم تكن وطنيا لن تكون أمميا، يحفظ كلمة رفيقه كمال عدوان: أنت يساري وأنا يميني، لا نختلف، الآن، بل بعد التحرير، فأساس اختلافنا هو الوحدة.

"**كبرنا يا أحب رفاقنا الشعراء / فتحنا العيون العميَ / أبصرنا تلال الخبز والبارود دون أصابع الجياع / تحت أظافر القتلة**"

ذهب في أول دورة عسكرية إلى فيتنام، تحدث عن نظام خلفاء راشدين في صفوف المقاتلين وجنرالات العسكر، رأى بأم عينه كيف علم أوشمن الفيتناميين القراءة والكتابة، حضر جنازته حين أخبره أحد الجنود هناك: "**أنتم الفلسطينيون هزمتم أعداءكم في عين جالوت في ذات العام الذي هزمناهم نحن فيه، نحن طرفا الخندق....**"

بعض خفوت صوت فرقة العاشقين تعرف إلى فرقة الجذور، بثوا أغانيه في انتفاضة فلسطين: عالردى النشامى، وبيدي حجر، فكل المطالع الشعبية التي حفظها في طفولته استعارها وبنى عليها أهازيجه، سبل عيونه وطلت البارودة، وغيرها من درر التراث الفلسطيني العظيم.

لقاء ملحمي لا يليق سوى بفارسيه الملحميين: مراد السوداني وخالد أبي خالد، فتحا فيه كل الجراح على شرفة الجنة، ونمارق الخلود، فوق مهاد الشهادة، أيقظا رجالات فلسطين من سبات الأزمنة وعضال النسيان، خضخضا دم الذاكرة على وقع الحنين وعضة العصب المشدود على جسر التغريبة...

مؤلم أنت أيها العجوز الغض، والحكيم المشاغب، ويلاه من إيلامك حين يقرع ناقوس الثورة بريشة مضمخمة بدم الخيول وصهيل المقابر المجنحة....

هل أنت أنت، أم أنك رفاقك؟

أنت الزمن أم أنك الجغرافيا؟

لم عرفتك الآن يا عجوز البر وسندباد الصحراء؟ لم لم تجئ على اللغة باكرا قبل أن تجف عروق البندقية وينضب دم القصيدة!

الآن فقط عرفت لماذا كان مراد السوداني يبكي وهو يحدثني عنك، عندما التقينا ثلاثتنا على شاطئ غريب ..الآن عرفت!

خالد أبو خالد، يا جدي وأبي وطفل اللوحة ... هاك لغتي، فهل من مزيد!

أودعك اليوم يا أبا خالد، إنما وعلى طريقتك: " أودع مرحلة من بكاء على طلل، وبكاء على جسد لم يصل " حينها سأعيد سؤالك الوجودي لنجرح المواويل معا:

"**هل نصارح غربتنا باكتمال الحصار؟ / هل نغادر جيلين في قفزة الموت / أم هل نصارح أحلامنا بالدمار؟** "

و "**آه يا يا با / من خلف ما مات.!** "

□□

الأنا والآخر في رواية "الوصمة البشرية"

□ د. ماجدة حمود

دلالة العتبة الأولى: العنوان

يعايش المتلقي في رواية الأمريكي (فيليب روث) "الوصمة البشرية" أزمة الوجود، حين تنهار الروح، ويطغى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان! فيموت الضمير، وتعمى البصيرة، وينتصر الحقد، لذلك لم يبدُ الإنسان، هنا، ضحية فقط، بل مذنبا، فقد دمرت مشاعر الكراهية (الأنا) مثلما دمرت الآخر، بل تتجه طاقته السلبية نحو الطبيعة، فتدمرها أيضا! وذلك حين يتمّ العبث بها، فيحبس حيواناتها في أقفاص، تستلب حريتها، بل تتحول إلى أشياء معروضة! لهذا وجدنا الغراب في مشهد مؤثر، لا يعرف الطيران نحو الحرية، فنسمع صوت (فونيا) يردد: "تلك هي نتيجة أن يربى خارج بيئته...أن يحيا حياته كلها مع بشر مثلنا. الوصمة البشرية، قالتها دون اشمئزاز أو ازدراء أو إدانة، وحتى دون حزن...نحن نترك بقعة، وصمة، نترك ذيولا تتجرجر وراءنا، نترك دمغتنا، تلوّثنا، قسوتنا، عنفنا، أخطاءنا... لا شيء نفعله مع الجمال والخلاص والانعتاق"(1)

إذاً تخبرنا المرأة، هنا، ببعض إيحاءات العنوان، إذ إن ضياع القيم العليا بات معادلا للوصمة البشرية، مما أباح للإنسان أن يكون مصدر تشويه للطبيعة، بكل مظاهر الحياة فيها! لذلك يحلّ الدمار حيثما حلّ، حتى إن رفقته تصبح (وصمة) يلحق أذاها أشد الطيور قبحا (الغراب) فقد باتت تلك اللفظة مرادفة للدمغة والتلوث والقسوة والعنف والأخطاء، التي يرتكبها البشر في حق بعضهم بعضا، وحق الطبيعة، رغم ذلك وجدنا بين شخصيات الرواية من يقاوم تلك (الوصمة) التي هي نقيض لكل فعل يدل على الجمال والحرية وخلاص الروح! لكن حيوية الرواية تتجلى في فعل المقاومة، ومواجهة هذه الوصمة بالحب (كولمن، فونيا) الذي يتجاوز الفوارق العنصرية والطبقية والثقافية...الخ

من هنا امتدت دلالات "الوصمة البشرية" لتشمل الأنا والآخر معا، خاصة حين تحتجز من يخالفها في العرق في أقفاص عنصرية، فتعلي شأن (الأنا) على حساب الآخر!

يلاحظ المتلقي أن ثمة رغبة لدى المؤلف بتقديم لغة موضوعية، لهذا نجد (فونيا) التي عانت الكثير من الأذى، تحاول أن تبتعد عن لغة (الأنا) التي تلتصق عادة بوجع الشخصية، فتنطق بلغة محايدة، تصف الحال المخزية، التي وصل إليها البشر، بعيدا عن لغة مباشرة، تحمل دلالات الإدانة والاشمئزاز والقهر، لكنها، في الوقت نفسه، لم تبرّئ نفسها، فتستخدم ضمير الغائب (هم) بل نجدها تشرك (الأنا) مع (الآخر) في حمل مسؤولية الدمار، لهذا استخدمت ضمير جماعة المتكلمين (نحن، وراءنا، نترك دمغتنا...) وبذلك لا تنزّه (الأنا) ذاتها، بل تشارك الآخر وزر هذه "الوصمة البشرية".

يلاحظ المتلقي أن العنوان جاء معرّفا عبر جملة اسمية "الوصمة البشرية" لهذا بدا لنا مستغرقا الجنس البشري، وملحقا به العار، إذ خُصص المبتدأ (الوصمة) بصفة باتت ملازمة لها، حتى أضحت (خبرا) موحيا بدلالات سلبية، تصف حالة البشر، وبذلك تبدو جماليات العنوان في كونه يحمّل الإنسان دون استثناء مسؤولية دمار كل مظاهر الحياة.

العتبة الثانية المقبوس الممهّد للرواية:

في العتبة الثانية بعد العنوان، أي المقبوس الذي مهّد للرواية، والمأخوذ من "أوديب ملكا" لسفوكليس يحس المتلقي برغبة الكاتب اللاواعية، أن يطرح في روايته إشكالية البحث عن طرق تنقذ الإنسان من عار (الوصمة) التي تلاحقه، فيبحث البطل الروائي عن طرق التطهّر، مثلما بحث (أوديب) الذي يسأل:

"ما طقس التطهّر؟ كيف يؤدى؟

(فيجيبه) **كريون: "عن طريق نفي الإنسان أو التكفير عن الدم بالدم..."**

وهكذا حاول البطل (كولمن) أن يسلك سبيل التطهر، مثلما حاول أوديب، فنفى نفسه عن عرقه الأسود، وعن بيئته، لعله يجد خلاصا، بانتمائه للآخر الأقوى (الأبيض) مادام لون بشرته، يساعده على هذا النفي! لكنه سيفشل في تجربته هذه، ولن يكون أمامه سوى السبيل الآخر، الذي هو الدم، لهذا ستنتهي حياته بالقتل! وتتماثل مأساته بمأساة (أوديب) الذي فقأ عينيه، حين اكتشف الحقيقة، وأنه ضحية نبوءة قدرية (أن يقتل أباه، ويتزوج أمه) وبذلك يتماهى بطل فيليب روث (كولمن) مع بطل سوفوكليس (أوديب) فيعيش ضحية عرقه، رغم تنكره له، فيعاقب نفسه أولا بالنفي عن بيئته، ثم يعاقبه المجتمع بالنفي عن عمله، ثم تختتم حياته بالقتل، فيتطهر من معاناته بدمه!

الآخر الزنجي:

أفلح الأستاذ الجامعي (كولمن) في نفي ذاته عن عرقه (الزنجي) لكنه حين شارف على التقاعد، وأصبح عمره إحدى وسبعين سنة، اتُهم بالتمييز العرقي، ففي إحدى المحاضرات تغيّب طالبان، فتساءل (كولمن): **هل يعرف أحدكم هذين**

الطالبين؟ هل هما موجودان بالفعل؟ أم هما شبحان spooks؟ فيما بعد في ذلك اليوم، أدهشه أنه تلقى مكالمة من خليفته، عميد الكلية الجديد، يعلمه بوصول إشعار بتورطه في قضية عنصرية، رفعها ضده الطالب والطالبة المتغيبان اللذان تبيّن أنهما سوداوان..."(2)

رغم أنه دافع عن نفسه موضّحا للعميد الدلالة اللغوية، التي يتبناها للفظة **spooks**، فهو استخدمها بمعناها الأولي المألوف (الطيف أو الشبح) ولم يكن لديه أدنى فكرة عن لون الطالبين، وزاد في التوضيح، بأنه كان يعلم، منذ خمسين عاما مضت، أن **spooks** مصطلح مسيء يوجّه للسود، لكنه الآن نسي تماما أنه ذو دلالة عنصرية، وبذلك دمر هذا المصطلح مستقبله المهني، وكيانه على الصعيد النفسي والاجتماعي، وصبغ مصيره بالقتامة والإحباط، بل يمكننا القول بأنه أدى إلى مقتله.

يعايش المتلقي في هذه الرواية صنوفا من التحيزات العنصرية، تجاوزت نطاق الجيرة، حتى إنها لطّخت تصرفات المسؤولين ورجال الدين! إذ وصلت إلى دور العبادة، فقد اعترض الأسقف في الكنيسة قائلا: **"أرى أن لدينا بعض الأسر الملونة، ههنا، وسيكون علينا أن نفعل شيئا حيال ذلك...**(وبعد التشاور) **رأى أن الخدمات المختلفة ومدارس الآحاد للملونين، لابد أن تدار خارج ناموس الكنيسة الأساسي في منازل العائلات الملونة."(3)**

يفاجأ المتلقي بأن رجل الدين يفتقد، هنا، النظرة المتسامحة المحبة للإنسانية، التي تبشّر بها المسيحية، لهذا يتخذ قرارا عنصريا، يتمّ فيه عزل الملونين عن البيض في أماكن الصلاة! وبذلك يغلق في وجوههم فضاء من المفروض أن يكون منفتحا، فيؤسس لقرار عنصري، الدين منه براء، إذ يفصل بين الناس في أماكن العبادة، أثناء صلاة تتجه لرب واحد!

لهذا لن يستغرب المتلقي أن تعمد إدارة المدرسة الابتدائية إلى قرار عنصري، فتغلق **"حمامات السباحة في المدرسة، كيلا يسبح الأطفال البيض مع الأطفال الملونين."**

من هنا سيكون أمرا طبيعيا أن يعاني (كولمن) في المدرسة الثانوية من عدم عدالة المعلمين في التعامل معه، خاصة حين يقارن ما يغدقونه من عواطف على الطلاب البيض الأذكياء، ولكن **"ليس أبدا للدرجة التي تجعل ذلك الكيل بمكيالين قادرا على تعويق أهدافه، مهما كانت درجات الاستخفاف، وأيا ما كانت العراقيل، كان يتعامل معها، كما يتعامل مع حواجز القفز المنخفضة، و...كي يتظاهر بالحصانة، كان لا يبالي بأمور يقول عنها والتر إنها لا تحتمل، ولا تليق..."(4)**

لم يحبط الطالب (كولمن) حين كان يلاحظ تعاطف الأساتذة مع زملائه البيض، بل شكّل هذا التمييز في المشاعر (لا بالعلامات) دافعا، يحفّزه على التفوق، مما يجعله قادرا على مواجهة القهر، الذي تعرّض له، ليحقق ذاته، ويحصّنها أمام الممارسات العنصرية، التي كان أخوه (والتر) لا يستطيع احتمالها! وبذلك قاوم إحساسه بالنقص والدونية ببذل مزيد من

الجهد والتفوق، كي يمتلك مشاعر تعويضية، تهبه التوازن النفسي!!

كما عاش (كولمن) في طفولته معاناة والده، الذي كان يعمل عملا متواضعا (تقديم الطعام في القطار) رغم حصوله على الإجازة الجامعية في علم البصريات، فقد عايش معاناته من مواقف عنصرية، رغم أن والده بذل جهده، كي يخفيها عن أولاده، إذ كان يتوجب عليه من أجل الاحتفاظ بوظيفته، أن يساير، ويضغط على أعصابه، لهذا يبيّن لأولاده "**ليس صحيحا أن الزنوج من ذوي البشرة الأفتح، يعاملون على نحو أفضل**" فالآخر لا يرى سوى اللون المختلف، دون أن يهتم بتدرجه، لكن هذا اللون الفاتح، سهّل عملية الانتماء للآخر، كما فعل (كولمن) كي يخفف معاناته، فلا يعيش معاناة والده! الذي قدّم له خلاصة خبرته مع الآخر "**في أي وقت يتعامل معك أبيض، بصرف النظر عما يكون عليه من مقصد طيب، لابد من تسليمه بالتدني الفكري لدى الزنجي. بطريقة أو بأخرى، إن لم يكن بالكلمات الصريحة، فعن طريق تعبيرات وجهه، بنبرة صوته، بنفاد صبره، وربما بالعكس - بصبره الزائد، بإظهاره إنسانية وتواضعا رائعين- سوف يتكلم معك دائما على أنك غبي، وبعدها إذا اكتشف أنك لست غبيا سوف يندهش...**"(**5**)

حين يشرح الأب لابنه الدلالات المتعددة للنظرة الفوقية، يطلع المتلقي على أوهام تنسجها مخيلة الإنسان الأبيض، كوصفه للآخر الزنجي "**بالتدني الفكري**"

ثمة بين البيض من لا يخفي مشاعره الاستعلائية، بل يحرص على إيصالها بعدة وسائل، فمثلا يستخدم اللغة الصريحة بفوقيتها وعنفها، وقد يحاول تخفيف هذه اللغة، فتنطق بها تعابير وجهه، أما حين يريد إخفاءها، فتفضحه نبرة صوته، واستخدامه أسلوبا لغويا، يشعر الزنجي بنفاد صبره!

وثمة نوع آخر يصطنع التهذيب المبالغ فيه (الصبر، الإنسانية، التواضع...) لكن تعامله الراقي ينطلق من أساس عنصري هو أن الآخر "**غبي**"، وسيصاب بالدهشة حين يكتشف أن هذا الآخر يخالف أفق تصوّره، وأنه ليس زنجيا نمطيا، فهو ليس كغيره، بل يتميز عنهم بالذكاء!

لعل ما يدهش المتلقي اعتماد (فيليب روث) لتنوع لغوي، يفسح المجال لتقديم حياة بطله (كولمن) بلغة تتراوح بين قتامة النبذ وسماحة الود، لهذا لم تعانِ عائلته كغيرها من عائلات الزنوج، ربما لكونها من ذوي البشرة الفاتحة، فقد كان الجيران بوجه عام ودودين معهم، وينظرون إليهم باحترام، لذلك أحاطوهم بصفات إيجابية، يشوبها بعض الغموض، فهم "**بشر لهم ظلال مبهمة للغاية**" لكن تشبيههم بلون شراب محبب "**خمر البراندي**" يبرز بداية تغيير في رؤية الآخر الزنجي! لكن رغم ذلك مازال القلق والخوف ليعشش في أعماق النفس! خاصة أن السياق الاجتماعي يدعّم هذا القلق، حتى إن نصيحة مدرب الملاكمة لـ(كولمن المراهق) "**ألا يذكر أنه ملوّن**"

وقد عانى في شبابه (حين أصبح مدربا للملاكمة) من التحيز العرقي، إذ كان أهالي الأطفال يسحبونهم، حين يكتشفون

انتماءه، لأنهم لا يريدون أن يأخذ أولادهم تعليماتهم من ملوّن!

وكي يتخلص (كولمن) من هذه التحيزات، يذهب إلى جامعة خاصة بالزنوج في هوارد، لهذا لن يسمع فيها كلمة "زنوج" لكنه سيسمعها في (واشنطن) فينادى في المطعم بـ"الزنجي" فلا يملك ردة فعل سوى انسحابه، ورفض تناول الشطيرة (السندويشة) التي طلبها!

وقد علّمته الأيام حكمة والده، الذي دعاه إلى دراسة ردة فعله، خاصة حين تقذف في وجهه كلمة "نيجر: أي زنجي" عليه أن يكظم غيظه، ويلوذ بالألم والصمت، لهذا حين سمعها لم يأتِ بحركة سوى الخروج من المتجر، لأنه **"لم يكن يريد أن يدخل في متاعب خطيرة"** وبذلك يتظاهر بعدم المبالاة، ليكبت في أعماقه قهرا يكبر معه! ويشعره بالدونية رغم ما حققه من إنجازات (التفوق الدراسي والرياضي)!

لكن الصدمة الكبرى له، حين تركته حبيبته (**ستينا**) إثر زيارتها لأسرته، واكتشاف اختلافهما العرقي، مما عزّز رغبته بالانسلاخ، واتخاذ قرار غير مألوف (إخفاء انتسابه إلى عرق آخر) لينتقم من ضعفه، لعله يتجاوز عقدة النقص في داخله، ويعبّر عن هوسه بالانتساب إلى الأقوياء! فيتجاوز ما يتربّع في أعماقه من إحساس بالغبن والقهر، وبذلك مارس أقصى ردود الفعل، حتى إنه اقترب من اغتيال الذات، حين قام بنفيها عن كل ما يهبها خصوصية في السياق الاجتماعي والثقافي، وليس فقط عن لونها وعرقها، الذي قد يراه بعضهم أمرا شكليا! وبذلك سلخ ذاته عن كل المشاعر الأسرية الدافئة (خاصة قطيعته مع أمه) ليمارس أشد العقوبات تجاه الذات!

لم نجد (كولمن) إنسانا خارقا، إذ عانى من لحظات حنين لأسرته، وخاصة لأمه، لكن تهديد أخيه الأكبر، بألا يقترب منها، منعه من التراجع عن قراره! أما الأم فقد ظلت حتى آخر لحظة من حياتها تردد **"لماذا فعل كولمن ما فعل؟ "خسر قومه"** وبذلك لخصت أزمته، وبؤس قراره!

إذاً كانت محاولة نفي الذات عن بيئتها وخصوصيتها ردة فعل على قهر، اختبأ في أعماقه، وبات جزءا من لاوعيه! ولهذا كان تفوقه الدراسي والرياضي (في الملاكمة) نوعا من التعويض النفسي، كي يردّ الاعتبار للذات، التي تدّعي القوة في الظاهر، في حين ينخر أعماقها الضعف والقهر! من هنا يمكن للمتلقي أن يحس بأن انسلاخ الشاب عن عرقه كان نتيجة رغبة دفينة في حماية الذات من الآلام، لهذا قرر الانتقال إلى الآخر القوي، دون أن يعني ذلك انسلاخه عن هموم قضيته الأصلية، فقد استطاع خدمتها، حين أصبح عميدا للكلية، أن يعيّن أول أستاذ زنجي فيها!

ولكن هل حقق فعلا نجاحا في حياته، حين انتزع (ذاته) من خصوصيتها؟ هل حلّ بانتمائه للآخر مشكلة التحيز العرقي؟ أم كان هذا الانتماء نوعا من الهروب الفاشل إلى الأمام، سيدفع البطل ثمنه باهظا؟

تكمن مأساة الشخصية في أن لعنة العنصرية لاحقتها، وآذت حياتها في لحظة من أدق لحظاتها وأضعفها (مرحلة الشيخوخة) فقد اتُهم بما عاناه في طفولته وشبابه، إذ نظرا لانتمائه الظاهري للعرق

الأبيض، اختلفت زاوية الرؤية إليه، فبات يعدّ مضطهدا، بعد أن كان مضطَهدا، فقد نظر الآخرون إلى (كولن) في الجامعة بصفته (أبيض) يستخدم لغة متحيزة، تؤذي مشاعر الطلاب الزنوج، وبذلك عاش عقوبة الانسلاخ بشكل مضاعف، في عمر أشد ما يكون حاجة إلى الإحساس بالأمان والسكينة! وبدل أن يجنب نفسه المشاكل، في أرذل العمر، هاجمته عقدة نقص لازمته في طفولته وشبابه!

من هنا يستطيع المتلقي تفهّم ردة فعله العنيفة إزاء ما اتهم به من عنصرية، لهذا سرعان ما اتخذ قرار تقديم استقالته، كي يتخلص من الظلم الذي لحق به، ويوجّه صفعة إهانة للإدارة الجائرة، لكونها رفضت الإصغاء لدفاعه عن نفسه، لعل أكثر ما آلمه خيانة زملائه له، وخاصة أولئك الذين ساعد على تعيينهم في الجامعة، ومن بينهم الزنجي (كيبل) والشابة الفرنسية (دلفين)

كل ذلك أكسبه تعاطف المتلقي، مما يشي بتعاطف المؤلف، الذي تماهى صوته بصوت أخت (كولن) التي لفتت النظر إلى السياق التاريخي، وما كان يفرضه من إكراهات العنصرية، لذلك كان البطل **"جزءا من زمنه... لا يستطيع أن يصبر حتى يخوض خضمّ الحقوق المدنية، ليحصل على حقوقه الإنسانية، ولذلك اختصر خطوة..."(6)**

تغوص أخته في أعماق أخيها الشاب المندفع لتحقيق ذاته، مما أتاح الفرصة للمتلقي، كي يعايش حماسته من أجل تجاوز الصعاب، مهما كانت، وقد برز تعاطفها عبر جملة تساؤلات: هل اتخذ قراره دون ندم؟ أم غيّر رأيه عبر الزمن؟ **"هل نال من قراره مغامرة كان يطاردها، أم كان القرار في حد ذاته مغامرة؟ هل التضليل في ذاته هو الذي منحه السعادة، الفوز بالحركة البهلوانية الخطرة، التي أحبها كثيرا، السفر والترحال عبر شخصية مستعارة، أم كان ببساطة يغلق الباب في وجه الماضي، والناس والعرق، الذي لم يودّ أن يربطه به أي شيء حميمي أو رسمي؟ هل كان ذلك هو الحاجز الاجتماعي، الذي أراد أن يتخطاه؟ هل كان وحسب، كأي أمريكي آخر، خلف حدود التقاليد الضخمة، رحّب بدعوة الديمقراطية، التي تنادي بإلقاء أصوله في البحر، إذا ما أسهم ذلك في سعادته."(7)**

يلاحظ المتلقي أن الرواية تناقش قضية لم تطرح من قبل، حسب رأينا، وهي اختيار البطل الانسلاخ عن هويته والانتماء للآخر!

كما طرحت تساؤلات تتعلق بالمصير الإنساني، هل يمكن للإنسان أن يهنأ بالعيش بعد أن نفى ذاته عن بيئته (كالشاب كولن) ليغامر في بيئة جديدة عبر الرحيل الإرادي إلى عرق آخر، واستعارة هوية جديدة، يراها أكثر حظا في الحياة من تلك التي نشأ عليها!؟

ثمة رغبة داخلية تحفّزه، كي يعيش وفق ما يشتهي، بعيدا عن قهر مجتمع عنصري، يحاصر الإنسان، ويحاسبه على إثم، لم يرتكبه، وعلى لون لم يختره! وبذلك تؤرخ لنا الرواية لروح إنسان زنجي، يعاني من الآخر الأبيض، الذي بقي، رغم قانون تحرير العبيد، ملوّثا بوصمة التحيز

العرقي! ومازالت النظرة، في الخمسينيات، للآخر (الزنجي) تتمّ عبر منظار الدونية وميراث العبودية!

لقد رفض البطل الخضوع لإرادة القوي، بأن انتمى إليه، وأعلن بذلك تمرده على نسق اجتماعي وتربوي وديني كبّل أسرته، رغم التحرر الظاهري.

إن مخاتلة المجتمع، التي يمارسها الإنسان المضطهَد، لن تكلل بالنجاح دائما، صحيح أنه قُبل **"بحارا في قاعدة البحرية بفرجينيا، قرب الحرب العالمية الثانية، ..."** وانطلت كذبته العرقية على المسؤولين في البحرية، الذين كانوا لا يجندون فيها إلا البيض!! لذلك يتجرأ على المغامرة، ويذهب لمضاجعة امرأة بيضاء في بيت للدعارة، متناسيا أصوله العرقية، مادام لونه فاتحا، فيُكتشف أمره، ويُرمى إلى الخارج، بعد أن يضرب، فيتحطم جسديا وروحيا!

إذاً أتاحت "الوصمة البشرية" للمتلقي أن يعايش مع الشاب (كولمن) مغامرة الانسلاخ عن الذات، والانتماء للآخر، فيلقي بنفسه في مجاهل حياة أخرى، ويكسب التعاطف مع تجربته، إذ من حقه أن يعيش حياته بعيدا عن الخوف والقهر! مادام لا يؤذي الآخرين، وإن كنا أحيانا نحس أنه اختار نمطا أنانيا، يبيحه الفكر الذرائعي، الذي هيمن نسقه على الشباب في أمريكا، في الخمسينيات، فقدّم للإنسان الطموح فضاء يتسع لرغباته، وينقذه من ظلم التحيز العرقي! وبذلك ساندته في قراره مبررات عقلية، تنأى عن العاطفة، مما سهّل عليه ترك عائلته، ليترك معها كل **"التشعبات الزنجية"** وما تتعرض له من إكراهات، فيحاول أن يكون كائنا جديدا، يستمتع بكل الميزات المتاحة للإنسان الأبيض، ويخلّص نفسه من كل المتاعب والآلام التي تلاحق الزنجي.

ولعل نسقا فكريا آخر شجعه على الحماسة لهذا القرار، هو شيوع فكرة الديمقراطية في زمنه، لهذا سعى لتحقيق العدالة بنفسه، فهو من ذلك الجيل الحالم والفعّال، الذي يريد أن يؤسس لحياة جديدة، تعلي شأن المساواة بين أبناء الوطن الواحد! وبما أن ذلك مازال حلما صعب المنال للزنوج، فقد رأى أن الانتماء للآخر يسهّل عليه تحطيم حواجز اجتماعية جوفاء، أعاقته عن تحقيق حلمه منذ كان طفلا، إنه بذلك يريد **"أن يكون حرا: ليس أسود، ولا حتى أبيض، فقط أن يكون نفسه، وان يكون حرا. هو لم يسع إلى إهانة أحد باختياره هذا، ولا تعمّد أن يقلّد أي إنسان أعلى منه منزلة، ولم يشأ إثارة أي نوع من الاحتجاج ضد عرقه أو عرقها** (أي عرق حبيبته ستينا الشقراء) ..."**(8)** التي تركته حين اكتشفت حقيقة عرقه، بعد أن التقت بعائلته!

ساعدته هذه الصفعة التي وُجهت له، على اكتشاف ضرورة مخاتلة مجتمع، تحكمه قيم عنصرية متوارثة، تنظر إلى ظاهر الإنسان، وتهمل جوهره! كما فعلت (ستينا) التي تركته متناسية عاطفتها ومواهبه! إذ كانت متعلقة بالمظاهر الجوفاء، لهذا عميت عن معدنه الإنساني وشخصيته المتميزة!

إن هذا الجرح بقي نازفا في أعماقه، حتى دفعه إلى نفي ذاته عن عرقه، لعله

يحاول إنقاذ روحه، فلا يترك **"مصيره في قبضة نوايا جاهلة، ملأى بالأحقاد، وتخص ذلك العالم العدائي، بل يجعل مصيره رهن تصميمه هو وحده، وقراره، بقدر ما تسمح به الاحتمالات الإنسانية، لماذا عليه أن يقبل أن يحيا بشروط الآخرين؟"(9)**

يتمرد (كولمن) على قيم، يتوارثها المتعصبون، فتمزّق البشر بين أسود وأبيض، مما يرسّخ العداوة بينهم، وبذلك يحمي نفسه من مشاعر الكراهية، التي يمكن أن يحاصره بها الآخر الأبيض، فهو يريد أن يعلن رفضه لعالم لا يؤمن بالتواصل الإنساني وفق قيم عليا، ترتقي بالحياة! لذلك لا يمكن للمتلقي أن يلومه، فهو يسعى لاختيار مصير أفضل له، فينطلق من إسار نظم اجتماعية جائرة، تضطهد الإنسان لكونه مختلفا في العرق، فهو يحاول التحرر من كل القيود التي تأسره، وتعيق انطلاقه نحو الحرية، وتحقيق الذات!

ثمة أسئلة تلح على المتلقي، وهو يتأمل هذه الشخصية المتمردة: هل يمكن للإنسان أن يعيش حياة سوية بإنكار ماضيه، الذي هو تاريخه وذاكرته؟ لكن هل يمكن أن يعيش هادئا بعيدا عن قلق الانتماء؟ ما تأثير ذلك على أولاده؟ هل يمكن أن يكونوا أسوياء؟

ألا يعني تنكر الإنسان للماضي تنكرا لهوية تصاحبه، وتسم روحه، شاء أم أبى، فإذا خسرها خسر الصلة الحميمة بحاضره ومستقبله (أولاده) من هنا تكمن مأساته، فقد انسلخ عن حقيقته الإنسانية، أي عن كل العواطف الدافئة، التي تقيم صلب كينونته وحياته، لهذا أدانت أخته تصرفه، وخاصة إنكاره هويته أمام أولاده، فابنته، التي ربما وجدت رجلا أبيض زوجا لها، لو أنجبت طفلا يشبه الزنوج، **"سوف يفترض زوجها أن رجلا آخر والد الطفل...لقد كانت قسوة مخيفة من كولمن ألا يخبر أولاده..."(10)**

إذاً لن يستغرب المتلقي كراهية ابنه (مارك) له، فقد اكتشف سرّ أبيه بطريقة ما، فرفض أن يلتقيه أو أن يحادثه مدى حياته، لهذا نظر إلى ولده هذا بوصفه **"العقاب السماوي على ما فعله بأمه..."** حين كان في مثل عمره! وبذلك أدى انسلاخه إلى تناسل الأحزان من أمه إلى ابنه، وتناسل الآلام، التي مزّقت حياته!

لذلك كان الفشل يترصد مغامرته في الانتماء للآخر، والتهرب من خصوصيته العرقية! فكان الطرد من الجامعة بتهمة هرب منها، فلم يجد أمامه سوى أن يرمي بنفسه في أحضان امرأة تصغره بحوالي أربعين سنة، تعيش في أسفل السلم الاجتماعي (تعمل في تنظيف المراحيض في الكلية، التي كان عميدا فيها)!

لم نجد الرواية تتحدث عن معاناة الزنوج في الماضي، بل ألمحت إلى أن تغيّر السياق التاريخي، أدى إلى تخفيف المعاناة، فاليوم غير الخمسينيات **"إذا كنت زنجيا زكيا من الطبقة الوسطى، وكنت تريد أن يذهب أطفالك لأفضل المدارس، وينالوا أفضل المنح الدراسية، لو احتجت ذلك، لا تجرؤ أن تحلم بأن تقول إنك لست زنجيا."(11)**

بات مبدأ المساواة اليوم أكثر فاعلية في أمريكا، وتجلت قيم الديمقراطية بأجلى صورها، حين سمحت لرجل زنجي (باراك أوباما) بأن يكون رئيسا لها!

الآخر اليهودي:

تبتعد "الوصمة البشرية" عن الصورة النمطية لليهودي، لهذا بدا للمتلقي محاطا بصفات إيجابية، تبرز تعاطف المؤلف معه، ليس فقط لمنحه دور البطولة في الرواية، مما أتاح له فرصة التعبير عن أعماق معاناته، بل أيضا حين أغدق عليه جملة من الصفات المعنوية الإيجابية، فهو (حساس، منفتح، معطاء، يساند الضعفاء والهامشيين...) كل ذلك أكسبه تعاطف المتلقي، الذي هو انعكاسا لتعاطف المؤلف، حتى إنه رسمه في صورة جميلة، رغم تجاوزه السبعين من عمره، فبدا ممتلكا لصفات شكلية تقاوم صفعات الزمن وبصماته، فقد "**ظل (كولمن) رجلا جذابا وأنيقا بأنفه الصغير، يهودي السمت مع ثقل ظاهر في الفك، وكان واحدا من أولئك اليهود ذوي الشعر الجعد والبشرة الفاتحة المخضّبة بالصفرة، ممن لديهم ذلك الملمح الغامض للسود ذوي البشرة الفاتحة، الذين يظنهم المرء، أحيانا، أنهم بيض...**"(12)

ومن أجل تسليط الضوء على قلق الانتماء، التي يعاني منها الزنوج، وردود الفعل عليها (انسلاخ كولمن) عن هويته الأصلية، حاول المؤلف أن يرسمه بريشة تمزج اللونين الأبيض والأسود (بشرة فاتحة مخضبة بالصفرة، شعر أجعد) مما يتيح له المخاتلة العرقية، ويسمح له إنجاح تنصله، في أغلب الأحيان، من عرقه الأصلي، وادّعاء الانتماء للعرق الأبيض!

ومما يدهش القارئ أن هذه المخاتلة لم تكن لدوافع أنانية فقط، بل من أجل خدمة الآخرين ضحايا التحيز العرقي والديني! لهذا يعدّ من أوائل الأساتذة اليهود الذين سمح لهم بالتدريس في قسم الآداب الكلاسي في كافة أمريكا، فاحتل مرتبة عليا في الجامعة، فكان أول يهودي يعين عميدا للكلية فيها!

وبذلك بدأ يستفيد من قيم الديمقراطية، التي ترسي المساواة بين أبناء الديانات والأعراق المختلفة، فتنتفي كل التحيزات الدينية والعرقية، فتبدو المشكلة ليست في القوانين الناظمة، بل في الأعراف الاجتماعية والتربوية، وانتشار العزلة بين أبناء المجتمع الواحد، مما يؤسس للتفرقة والكراهية!

إذاً لم يعانِ اليهودي في الفضاء الجامعي من التحيّز الديني، فقد بدأت نسائم العدل والانفتاح ترفرف فيها، لكن هذا التحيّز بدا فاقعا لدى أبناء المجتمع الجاهل، من أمثال (لس فيرلي) أحد الجنود الذين أصابتهم الحرب في فيتنام بشرخ روحي، شوّه وعيهم وإنسانيتهم، لذلك نجده يلصق جملة من الصفات السلبية بالشخصية اليهودية (كولمن) عشيق طليقته (فونيا) التي يراها "**انحدرت ... مع بروفيسور يهودي قذر، لم يكن هناك الكثير من اليهود القذرين (في فيتنام) على حسب ما يذكر، كانوا أكثر انشغالا في أن يحصلوا على درجاتهم العلمية، اليهود الأوغاد، ثمة شيء في اليهود الأنذال، لا يبدون منضبطين...**"(13)

تبدو النبرة الساخرة، هنا، متحيزة للأنا، إذ بسبب الاختلاف الديني يرى السجين (فيرلي) نفسه وطليقته (عاملة المراحيض) في مستوى أعلى من مستوى (كولمن) الأستاذ الجامعي، فيستخدم عبارة **(انحدرت)** التي توحي بهبوط طليقته إلى أدنى مستوى، بسبب علاقتها مع يهودي! لم تشفع له المراتب العلمية والوظيفية، التي حققها بعرق جبينه، لذا لم يكن ندا لـ(فيرلي) وطليقته!

لعل اللعبة الفنية لدى المؤلف (روث) أن هذه الرؤية المتحيزة نسمعها عبر صوت إنسان مريض (مصاب بأزمة عصبية نتيجة خوضه الحرب في فيتنام) لذلك بدا استخدم اللغة العنيفة، التي تنفي الآخر، وتهمل فرديته أي إنسانيته، نوعا من التعويض عن عقدة نقص تتربع في أعماقه، فيمارس قمعا للآخر، وينظر له نظرة دونية، لعله يشعر بالتفوق، لذلك عمد إلى قمع لغوي، يحاصر جميع اليهود دون أي استثناء فردي، فهم (أوغاد، أنذال، قذرون، لا يبدون منضبطين...) وهم أنانيون تهربوا من خدمة الوطن في حرب فيتنام، وانصرفوا إلى العلم، وتحصيل أعلى درجاته!

وبذلك يحس المتلقي بأنه أمام منطق تعميمي غير متوازن! يلجأ إلى التقسيم الثنائي، فتبدو (الأنا) صالحة و(الآخر) طالح! ومثل هذا التقسيم يصدر عن إنسان مريض في روحه وعقله، وفاشل في علاقاته الإنسانية، لأن الشخصية السوية تتمكن من تحقيق ذاتها، وتتخطى هذه الصيغ الثنائية الجامدة(14).

إذاً لم يستطع المتلقي التعاطف مع (لس فيرلي) لافتقاده لغة الحب، ونطقه بلغة متحيزة، تشع كراهية وعداء، وتقصي الآخر المختلف دينيا، ومن البديهي أنه كان من الممكن أن نجد لغته أكثر عنفا لو انتبه إلى الاختلاف العرقي لـ(كولمن) إذ أكّد لنا (د. فينسترمان) في "الوصمة البشرية" أن **"التحيز ضد الملونين... أسوأ بكثير من التحيز ضد اليهود، يعلم ذلك النموذج المميز لأسرة زنجية، يعلم المحنة التي كان على آل (سيلك) أنفسهم أن يتغلبوا عليها، من أجل أن يحققوا ذلك النموذج المميز لأسرة زنجية، يعلم المحنة التي كان على مستر سيلك (الأب) الذي ...كان مثله خريج جامعة، ويعلم أن توظيفه في سكة الحديد كخادم في قطار، لم يكن مناسبا على الإطلاق مع تخصصه الدراسي..."(15)** في البصريات!!!

وبذلك عايش المتلقي التحيز في الرواية ضد الملونين عبر معاناة أسرة (كولمن سيلك) إذ تحوّل الاختلاف إلى محنة، إذ كان عليهم أن يكافحوا من أجل أن يحجزوا لأنفسهم مقعدا في الحياة الكريمة، بسبب مجتمع يقهرهم، فينتفي فيه العدل بين أبناء الوطن الواحد، لهذا يتحول خريج الجامعة (الأب) بسبب التحيّز العرقي إلى خادم في قطار! أما الأم فقد عانت في مهنتها (التمريض) من عدم تكافؤ الفرص! إذ لم يكن هناك من يفوقها في العمل دقة وذكاء ووفاء، ومع ذلك لم تصبح رئيسة ممرضات، إلا في وقت متأخر، حين شارفت على التقاعد!

الآخر الفرنسي:

تجاوز (كولمن) أثناء عمادته للكلية التحيزات العرقية وغير العرقية، فقام بتعيين شابة غير أمريكية (فرنسية) (دلفين) رافضا الاستجابة لإكراهات جامعية، ترفض تعيين الشباب في السلك التدريسي؛ خاصة من غير الأمريكيين؛ إذ يلاحظ أن المجتمع الجامعي رغم كونه مثقفا، لم يستطع الخلاص من تحيزاته، التي ليس من الضروري أن تكون دينية أو عرقية، بل قد تكون مناطيقية جغرافية؛ أو تحيزات عمرية، تنتصر للكهول في التعيين في الجامعة؛

وهكذا يحس المتلقي أن الرواية تلمح إلى أن ثمة قلة من المثقفين يستطيعون النجاة من مثل تلك التحيزات؛ أي يستطيعون الانفتاح على الإنسان بغض النظر عن دينه أو عرقه أو منطقته الجغرافية؛ هؤلاء هم من يمثّلون، برأيي، المثقف العضوي، حسب تعبير غرامشي؛

لذلك لن يستغرب المتلقي معاناة (دلفين) من نبذ زملائها وخاصة زميلاتها، اللواتي شعرن بالغيرة منها لتمتعها بما يفتقدنه (الشباب والجمال والرشاقة والأناقة المعروفة عن الفرنسيات) لهذا كانت محط أنظار الرجال، أينما حلّت، أما النساء فيرين أنها تستخدم "**تأثير الجو الفرنسي الصغير على الرجال الواقعين تحت سيطرتها...**"

يلفت نظرنا، هنا، استخدام لغة التحقير، فقد تمّ وصف "**تأثير الجو الفرنسي**" بصفة ذات دلالة سلبية عامة "**الصغير**" التي لا تخص الشخصية فقط بل تشمل جميع الفرنسيين؛ فتنتزع هذه الصفة الدلالة الإيجابية، التي يمكن أن يشكلها مصطلح (الجو الفرنسي: العطر، الأناقة...) في مخيلة المتلقي، فتنعكس هذه الصفة سلبيا على الشخصية، مما أسهم في إحاطتها بسوء الفهم بسبب امتلاكها لهذه الصفة، التي تشكل إغواء للجنس الآخر؛ وقد انعكست هذه الدلالة السلبية، التي حملها الفضاء المكاني، التي تنتمي إليه الشابة، فنغّص حياتها في مجتمعها الجديد، لذلك عاشت كآبة الوحدة، محرومة من بناء علاقة حميمة، رغم أنها حاولت **إنشاء صداقة** مع زميلاتها الثلاث في العمل، **لكنها فشلت،** لذلك بحثت عن اسم **les trios graces) النعم الثلاث في رسائلها إلى باريس متعمدة على نحو ماكر أن تتهجى (نعم) graces على هذا النحو grasses** (حشائش، مخبر) كما تعبث باللفظة الفرنسية، التي تدل على صفة البدانة **gras** فتنتقم الغريبة عبر إيحاءات لغتها الأم (الفرنسية) ولغة البلد المضيف (الإنكليزية) من أولئك النسوة البدينات، اللواتي رفضنها، وأسهمن في عزلتها وبؤس وحشتها؛ حتى شارفت على الانهيار العصبي؛

وقد عايش المتلقي عبر استخدام لغة (الأنا) عوالمها الداخلية، فبرزت له ملامح شخصية متمردة، رفضت بيئتها، وهربت منها، لعلها تتخلص من تسلطية أمها، وتتمكن من بناء شخصية مستقلة عنها، لكنها عاشت في أمريكا مرتبكة، تفتقد ما هو جوهري في الحياة، فحاصرتها "**حالة يائسة من الحنين الذاهل**" وبذلك لم تفلح في انسلاخها عن بلدها (فرنسا) مثلما لم يفلح

(كولن) في انسلاخه عن عرقه الزنجي! فافتقدت (دلفين) إحساسها بالأمان في بيئتها الجديدة، بعد أن غمرتها مشاعر العداء، وباتت "**محاطة من كل جانب بقوى معاتبة، تضعها في خانة العدو، وكل هذا لأنها كانت قد أصرت على البحث عن وجودها، كل هذا لأنها كانت جسورا، ورفضت أن تتبنى الصورة النمطية التي رسمت لها."(16)**

يحس المتلقي أنه أمام امرأة استثنائية، تتمرد على المواضعات التي تحاصرها في إطار نمطي، حتى لو كانت الأم مصدرها، لقد حاولت، بعد أن اختارت أمريكا ملاذا لها، البحث عن حياة مستقلة عن سلطتها، بما تمثله من موروث وتقاليد أرستقراطية، تنتمي إليها أسرتها! لهذا نسمعها تقول: "**أردت أن أكون مؤلفة لكتاب حياتي، خارج الأرثوذكسية، التي منحت لعائلتي، سوف أحارب ضد كل ما مُنح من أجل الذاتية المتأججة بالعاطفة الواصلة حد الذروة، والفردانية هي في أفضل صورها- وانتهى بها الحال بدلا من ذلك إلى دراما خارج سيطرتها، انتهى بها الحال إلى أن تكون مؤلفة لا شيء ...**"(17)

تبدو (دلفين) متمردة على أفكار تقليدية، تحصرها أطر جامدة، تنتمي لعائلة ارستقراطية، فهي ابنة سياق تاريخي، تزدهر فيه أفكار الفردية، وتشجّع الشباب على الاستقلالية بعيدا عن العائلة، لكن هذه الأفكار، لم تستطع تقديم خلاص لـ(دلفين) إذ هيمنت عليها مشاعر النفي، وبذلك دفعت ثمنا باهظا لترك الوطن، فقد خسرت في غربتها، إحساس الأمان، مثلما خسرت دفء الأسرة، والعلاقات الإنسانية، وبذلك اكتشفت فيها حقيقة ذاتها، وأنها تنتمي إلى جذور عصية على الذوبان، لهذا لن يستغرب المتلقي وجعها الداخلي وقلق انتمائها، بعد أن فشلت في إقامة علاقة متوازنة مع الآخر الأمريكي.

المواقف الساخرة:

تبدو شخصية (دلفين) نقيضة للمثقف العضوي، الذي يتحدى كل القيم العنصرية والعدوانية، ويواجه كل فكرة ظلامية، تعزّز الظلم ومشاعر الكراهية في المجتمع! لذلك تعاني هذه الشخصية جملة تناقضات، تجلت في الرواية عبر مواقف ساخرة، فهي تبدو تارة نصيرة القيم الإنسانية، تتهم (كولن) بالعنصرية ضد الطالبين الزنجيين، حين استخدم كلمة **spooks** ، فتتبنى الدلالة السيئة لها، وتهمل المعنى الذي قصده (الشبح/ الغياب) وتقود الحملة الجامعية ضده! لكن يفاجأ المتلقي بحقيقتها العنصرية، ففي مشهد يبرز انهيارها المعنوي، ففي لحظة هذيانها، يتبدى اللاشعور معلنا صوتها الصريح، الذي ينطق دون رتوش فكرية أو أقنعة اجتماعية، لذلك تشترط في إعلان، ترسله إلى الصحف، شرطا عنصريا "**فقط البيض يتقدمون**" للزواج منها!

كما أتاحت لنا الرواية في مشهد آخر معايشة بشاعة التمييز العنصري، حتى ليحس المتلقي أنه أمام دراما سوداء(18) إذ رسمه الروائي بريشة السخرية المظلمة، فقد جعل أحداثه تدور في فضاء (مستشفى) أي في فضاء من المفترض أن يكون منبعا للإنسانية، لكن التشوّه احتله، فوصل ظلم

التحيّز العنصري فيه حدّ الموت الأشبه بالقتل العمد، إذ رُفض علاج الطبيب الزنجي (تشارلز درو) مخترع آلية منع الدم من التخثر، فيموت بالنزف، تبدو السخرية، هنا، مرة، فالمستشفى الذي يستفيد من اختراعه، يمنعه عنه بسبب لونه!!!! لكن ما يؤخذ على هذا المشهد هو السرعة في رسمه، مما يخفف وقعه في مخيلة المتلقي!

يلاحظ المتأمل في رواية "الوصمة البشرية" أنها تقوم على بناء روائي ساخر، إذ حاول البطل أن يخلّص نفسه من تحيزات عنصرية ضد عرقه الزنجي، وذلك بانتمائه لعرق الآخر (الأبيض) لكنه يتهم في شيخوخته بممارسة ما هرب منه طوال حياته! وسيكتشف المتلقي ملامح هذه السخرية، حين يصل إلى خاتمة الرواية، وقد ساعد البناء الدائري على إيضاح البنية الساخرة للرواية بشكل تدريجي! إذ تبدأ بتهمة (كولمن) بالتحيّز وعقوبة الفصل من الجامعة، وتنتهي بمعاناته في الطفولة والشباب من وصمة تلك التحيزات على وجدانه، فقد آلمه، وحفر في نفسه في طفولته، أنه لم يُدعَ إلى أية حفلة عيد ميلاد يقيمها صديقه الأبيض، رغم أنهما متجاوران في المنزل، ويترافقان في الطريق إلى الحضانة.

كما امتدت السخرية لتشمل فضاء الجامعة، التي هي أكبر هيئة تعليمية، تقود المجتمع، فكان من المفترض أن تجسد قيم التسامح والعدل، والانفتاح على الآخر! فيتمّ الإصغاء إليه، ولا يضطهد من أجل كلمة تحتمل دلالات تتراوح بين السلبية والإيجابية!

لقد تمّ تقييم (كولمن) حسب كلمة قالها! وأهمل تاريخه الوظيفي وأعماله، حين كان عميدا في كلية (أثينا) فعيّن أول أستاذ أسود (هيرب كيبل) وبذلك عمل على إلغاء القالب النمطي، الذي يحاصر فيه الزنجي، فلا يقبل للعمل إلا في (الحراسة) لكنه حين يقع في محنة الاتهام بالعنصرية، لن يقف هذا الأستاذ إلى جانبه، ويردّ جميله، بل يفاجأ المتلقي أن (كيبل) متطرف في عنصريته نحو اليهود من أمثال (كولمن) فقد قالها في وجهه **"أنا مضطر أن أكون معهم، معهم."** لكنه في تأبينه يقف مؤنبا نفسه أمام الجميع، محاولا تصحيح الخطأ، الذي ارتكبه، فيعترف **"كنت على خطأ، ما كان عليّ أبدا أن أقول لصديقي: لا أستطيع أن أكون معك في هذه، كان يجب أن أقول: "يجب أن أكون معك" كان يجب أن أعمل لأجابه خصومه علنا، وليس بوسعي على نحو مضلل ومخيف ومخادع من الداخل، بل على نحو مباشر وأمين من الخارج." (19)**

إنه يعلن توبته عن ذنب ارتكبه في حق الصداقة، التي تقتضي الإقرار بالجميل، والدفاع عمن أحسن إليه، لقد استسلم لمنطق أناني، تتهاوى فيه العلاقات الإنسانية، بتهاوي الحقيقة، التي تسندها القيم الأصلية، وبذلك يفقد الإنسان روحه، وينخرط في القطيع، وبذلك يعايش المتلقي منطق العبد التابع للآخرين، الذي لا يملك حرية الرفض والاستقلالية!

وبذلك تفضح هذه الرواية، كيف تتحول شخصية المثقف إلى "وصمة بشرية" تتبع الأنذال، مع أنه من المفترض أن

تقاومهم، من هنا تخالف هذه الشخصية أفق توقع المتلقي!

إذاً تكمن السخرية من الفضاء الجامعي، الذي بدل أن يكون منبعا لقيم التنوير، بدا مغلقا، يرفض الإصغاء لحق الإنسان في الدفاع عن نفسه، وبدل أن يتسع هذا الفضاء للتعدد اللغوي، نجده ينغلق على معنى سلبي واحد لمفردة **spooks** لحبك تهمة العنصرية، وإلصاقها بأحد أساتذتها المشهود لهم بإخلاصهم بالعمل وانفتاحهم الإنساني!

تتأسس هذه الرواية على السخرية من نسق تفكيري، يحصر الإنسان في قالب العرق أو الدين، على حساب قيم أساسية في الحياة! مما يدفع البطل إلى السخرية من قيم مجتمع، يعنى بالمظهر، ويهمل الجوهر، لذلك تمكن من خداعه مدة طويلة!

لغة مبتكرة تجسّد قلق الانتماء:

يختزل الكاتب بأسلوب متميز الصراع بين الذات الزنجية والآخر الأبيض عبر صراع لغوي تجسده ضمائر موصوفة، فيصبح البيض "هم الكبيرة" والزنوج "هم الصغيرة" فيقول على لسان (كولمن) "**لا تقدر أن تترك الـ"هم" الكبيرة تفرض عليك تعصبها بقدر ما تترك "هم" الصغيرة تصبح "نحن" وتفرض عليك أخلاقياتها، وليس طغيان "النحن" وخطابها بصيغة "نحن" وكل شيء تريد تلك الـ"نحن" أن تراكمه فوق رأسك. مستحيل بالنسبة له أن يسمح لطغيان "النحن" ذاك الذي يتوق إلى امتصاصك داخل أخلاقياته الملزمة...**"(**20**)

لا نستطيع أن ندعي أن ثمة لعبة لغوية هنا، فقد اختُزلت أوجاعه عبر الضمائر الغائبة (هم) والحاضرة (نحن) فقام بتقسيم ضمير الغائب إلى (هم الكبيرة، وهم الصغيرة) وخوفا من تدمير (الأنا) التي تنتمي إلى (هم الصغيرة/ الزنوج) انتمى إلى (هم الكبيرة) وبذلك حاول أن ينسلخ من انتماء، يضعفه، إلى انتماء يقويه، ويجنبه متاعب الاضطهاد! لكن السؤال: هل استطاع (كولمن) أن يعيش حياة سوية بانسلاخه عن (النحن)؟

خسر (كولمن) نفسه، لهذا نجده يتحدث لائما ذاته بصيغة الغائب: "**انظروا أين هو الآن. انظروا أين كان يختبئ، وكيف؟ لماذا؟ بسبب عقيدته، عقيدته المتغطرسة، التي تقول: "لست واحدا منكم، لأقدر على تحملكم. لست جزءا من نحن/ هم النضال البطولي العظيم ضد (نحن- هم) وانظر كيف يبدو شكلها الآن، النضال الحماسي من أجل التفرد الثمين، تمرد الفرد ضد القدر الزنجي.**"(**21**)

إن البطل، هنا، يحاسب ذاته وينقدها، فقد بدا له أن الانتماء لـ(هم) والانسلاخ عن (النحن) كان قرارا خائبا، ينبع عن ذات مريضة بالأنانية، تعتنق (عقيدة متغطرسة) تتجاوز الـ(النحن) أي عرقها الزنجي، كي لا تتحمل متاعب هذا العرق، فيوفر على نفسه متاعب النضال ضد (هم) البيض، بل يريد أن يجني معهم ثمار التفوق، ويهرب من معارك يخوضها الزنوج لإثبات ذواتهم، لكن تمرده لم يؤتِ أُكله، حتى بدا

للمتلقي أشبه ببطل أسطوري يحاول التمرد على قانون الآلهة، فيقع في أسره.

وبما أن البطل انسلخ عن عرقه الزنجي! لذلك يدخلنا الكاتب عالم لغة الألوان، مما يجعلنا نحس أننا أمام لوحة فنية، رسم فيها (كولمن) نفسه باللون الأبيض، لهذا خاطبه الراوي، الذي أوكله بكتابة سيرة حياته، قائلا: "**كان فنّك أن تكون رجلا أبيض، أن تكون وفق كلمات شقيقتك "أكثر بياضا من البيض" ...كل يوم تصحو من نومك، لتكون ما قد صنعت نفسك لأن تكونه.**"(**22**)

إن اللغة التي رسمت حياة (كولمن) كانت معنية بالألوان، لذلك تبدّت ملامحه عبر اللون الأبيض! فقد أراد أن يتحدى مضطهديه، بأن يكون أكثر بياضا منهم، لذلك اعتمد على جهده، كي يكون ما يحسن، من هنا كان الانتماء للعرق الأبيض دافعا للعمل والتفوق، ليحاول إثبات ذاته بعيدا عن لونين (الأبيض والأسود) دمغا حياته! وأقلقا انتماءه!

نلمس في الرواية حساسية لغوية عالية، تؤكد قلق الانتماء لدى شخصيات أخرى غير (كولمن) ينتمون إلى زمننا الحاضر، فمثلا حين يسأل الراوي (زوكرمان) المجند السابق في الجيش الأمريكي (فيرلي) عن كيفية معرفته بأنه مصاب بمرض (إجهاد ما بعد الصدمة) يجيبه "**فتاة ملوّنة في وزارة شؤون المحاربين القدامى. عفوا أمريكية إفريقية، إفريقية أمريكية شديدة الذكاء، نالت شهادة الماجستير...**"(**23**)

إذاً بدأ الأمريكي العادي ينتبه للغته، حين يتحدث عن الزنوج، فيحاول تهذيبها، لذلك حين ضبط نفسه، وهو يستخدم صفة ذات دلالة عنصرية "ملونة" تنفي انتماء الموظفة لأمريكا، وتعلن انتماءها العرقي! سرعان ما يعتذر عن استخدامه هذه الصفة ذي الدلالة السلبية، فيصحح لغته، ويعلن انتماءها البعيد والقريب "إمريكية إفريقية" وقد جاء تكرار هذه الجملة، ليؤكد تراجعه عن تلك المفردة، التي قد توحي بدلالات عنصرية!

الخاتمة:

ترد بصوت الراوي (زوكرمان) الذي يصف (فيرلي) بطريقة غير مباشرة بكونه "وصمة بشرية" بعد أن أوحى للمتلقي بشكّه في أن يكون قاتل (كولمن وفونيا زوجته السابقة) عبر افتعاله حادث السيارة! لذلك بدا للمتلقي مشوّها للمشهد الطبيعي الساحر لبحيرة متجمدة، وذلك حين حمل مثقابا للثلج منتهكا فيه بياضه، كي يصطاد سمكا، لذلك نسمع صوت الراوي في الخاتمة "**كان بوسعي أن أشعر بإرهاب المثقاب –حتى وهو جالس بالفعل فوق دلوه- البياض الجليدي للبحيرة يطوّق البقعة الضئيلة التي كانت هي الرجل، العلاقة البشرية الوحيدة في كل فضاء الطبيعة... تلك كانت، إن لم تكن كل الحكاية، الصورة الكاملة. نادرا جدا عند نهاية القرن، ما تمنح الحياة رؤية في نقاء وسلام رؤية كتلك. رجل منعزل وحيد يجلس فوق دلو، يصطاد الأسماك عبر ثماني عشر بوصة من الجلد في بحيرة مياهها تجري**

وتـدور بانتظـام فـوق قمـة جبـل رعـوي في أمريكا."(24)

يبـدو الإنسـان في بدايـة المشـهد موحيـا بدلالات مرعبة، فهو مصدر تشويه للطبيعة، لهذا قال الراوي: "**أشعر بإرهاب المثقاب**" فقد ختمـت الروايـة و(**فيرلـي**) يحمـل أداة تـدمير البـحيرة، مثلمـا حمـل في السـابق أداة القتـل، لكـن الطبيعـة لم تستسـلم لـه، بـل حاصـرته مـن أجـل الإبقـاء علـى نقائهـا، لـذلك يلمـس المتلقـي لغـة، تـوحي بالأمـل، فقـد انتصـرت علـى "الوصـمة البشـرية" الـتي كانـت "**بقعـة ضئيلة**" يطوقها "**البياض الجليدي**"

إذا رغم قتل البطل مع حبيبته ثمة أمل، خاصة حين ينتصر الجمـال، بمـا يوحيـه مـن قيم"**النقـاء والسـلام**" فتنتصـر الطبيعـة علـى وحشية الإنسـان ووصـمته! لكـن تـأتي صفة "**نادرا جدا عند نهاية القرن، ما تمنح الحياة رؤيـة في نقـاء وسـلام رؤيـة كتلـك.**" لتحـذّر المتلقـي بـألا يغـرق في التفـاؤل، لأن هـذه اللحظـات قلمـا تعـاش في زمـن تنتهـك فيـه قـيم الجمـال، فتسـطو علـى روح الطبيعـة والإنسان.

الحواشي:

1. فيليب روث "الوصمة البشرية" ترجمة وتقديم فاطمـة النـاعوت، الهيئـة المصـرية للكتـاب، سلسلة الجوائز، القاهرة، 2011، ص435
2. المصدر السابق، ص33
3. المصدر السابق نفسه، ص229
4. نفسه، ص198
5. نفسه، ص 198
6. نفسه، ص581
7. نفسه، ص592
8. نفسه، ص227
9. نفسه، ص227
10. نفسه، ص570
11. نفسه، ص580
12. نفسه، ص49
13. نفسه، ص140
14. طـه النعمـة "في الـنفس والإنسـان" منشـورات الهيئـة العامـة للكتـاب، وزارة الثقافـة، دمشق، 2010، ص113
15. فيليب روث "الوصمة البشرية" ص168
16. المصدر السابق، ص489
17. المصدر السابق نفسه، ص490
18. نفسه، ص591
19. نفسه، ص553
20. نفسه، ص207
21. نفسه، ص332
22. نفسه، ص611
23. نفسه، ص628
24. نفسه، ص639

❑❑

بناء الزمن السردي في رواية العَلاَّمة لبنسالم حميش

□ هشام دحماني

تقديم:

يمثل الزمن عنصراً من عناصر البنية المكونة للخطاب الروائي، إن لم يكن أهم عنصر فيها، فهو ضروري لقيام هذا العمل واكتماله؛ لأن كل العناصر الأخرى مرتبطة به، ولا تكون إلا إذا كان؛ فالأحداث لابد لها من زمن، والشخصيات لا يمكنها أن تتواجد إلا في زمن، وقل هذا أيضاً عن الفضاء، لذلك فدراسة الزمن مهمة جداً لفهم العمل السردي، فمن دون فهمه يكون المعنى أعرجَ غير مكتمل الأطراف، بل وضبابياً لا ملامح له محددة تؤطره.

وبما أن الزمن بهذه الأهمية البالغة فإننا اخترنا أن نستنطق كيفيات بنائه وحضوره في رواية مغربية معاصرة، هي رواية العَلاّمة، (بفتح العين وتشديد اللام)، للروائي بنسالم حِمِيش، الذي جعل الماضي والحاضر يلتقيان في عمله السردي هذا، ماضي ابن خلدون، وحاضره هو، وقد اعتنى بالزمن في هذه الرواية اعتناءً خاصاً.

ولدراسته؛ أي الزمن، وتتبعه في الرواية فإننا قد قسمنا بحثنا هذا إلى عنصرين كبيرين ــ سبقناهما **بمقدمة**، وقفيناهما بخاتمة جعلناها بمثابة محصلة للنتائج ــ هما: **الزمن في الحضور الواقعي، والحضور السردي**، وقد تناولنا في هذا العنصر عنوانين فرعيين هما: **ماهية الزمن بشكل عام، والزمن في التمثل السردي**.

أما العنصر الثاني والموسوم بـ **تقنيات بناء الزمن في الرواية**، فقد جاء مقسماً إلى عنوانين كبيرين هما: **تقنيات المفارقة السردية**؛ الذي عالجنا فيه تقنيتي الاسترجاع

والاستشراف. والعنوان الثاني هو **تقنيات الحركة السردية**، الذي جاء بدوره مقسماً إلى قسمين؛ القسم الأول معنون بـ **تسريع السرد**، وقد درسنا فيه تقنيتين هما: **الحذف والخلاصة**، والقسم الثاني والأخير وهو ما سميناه بـ **تعطيل السرد**، فقد تناولنا فيه **المشهد والوقفة**.

1ـ الزمن في الحضور الواقعي، والحضور السردي:

1ـ 1ـ ماهية الزمن بشكل عام:

يعد الزمن من المفاهيم الصعبة التحديد، بل المستحيلة على حد قول باسكال، الذي كان على وعي كبير بإشكالية الزمن الذي ما زال غامضاً ومستغلقاً على نفسه، فهو بحق كما قال عنه القديس أغُوسْتين، إنه المقولة "البسيطة المعقدة" (1). ونجد الزمن يأخذ مناحيَ مختلفة وتحديدات متعددة بتعدد تخصصات المشتغلين فيه؛ فهو في المجال الفلسفي يقسم إلى قسمين كبيرين، هما: الزمن الموضوعي؛ وهو الزمن الحقيقي الخارجي الفلكي؛ الذي يؤطر حياتنا اليومية الدنيوية.

والزمن الثاني؛ هو الزمن الوجودي الداخلي؛ مثل زمن الأحلام؛ فالحلم يختزل أحداثاً لو قسناها بمعايير الزمن الموضوعي لوجدناها تستغرق أياماً وأشهراً وربما أعواماً، ولكنها تدوم بضع ثوانٍ فقط، والغريب أن النائم يشعر بها مرت عليه كما لو أنه عاشها في الواقع.

إن الزمن لم يعرف انعراجاً فكرياً ولا بحثاً معمقاً لسبر أغواره إلا في القرن العشرين الذي كشف لنا أبعاداً مفهومية للزمن كانت مخبوءة ومستترة فيه، ولعل أبرز هذه النظريات، نظرية أينشتاين، الذي جاء بها كردة فعل على ما كان مقرراً قبله عن الزمن، خاصة نظرية نيوتن عن الأزمان الثلاثة، فنجده نقضها في مبدئها الإطلاقي، وأعاد النظر، ليقول بالنسبية، ويربط الزمن بالحركة؛ فالزمن الوجودي عنده ليس زمناً واحداً بل هو عدة أزمنة، ولكل زمن دورته، وأسراره، ومداراته، وهذا أساس معنى النسبية؛ وانطلاقاً من هذا المبدأ، وتعدد الأزمنة، يمكننا أن نتحدث على سبيل المثال عن الزمن النفسي؛ الذي يكون كيفياً لا كمياً، ويرتبط بالنفس البشرية؛ فلكل حالة نفسية معينة زمنها الخاص الذي يستطيع أن يعيشه صاحب هذه الحالة النفسية؛ فنفسية السجين شيء، ونفسية العابد الخاشع شيء آخر؛ فالزمن مع الأول يعرف تباطؤاً لا مثيل له يصل إلى حد الاختناق، والزمن مع الثاني يتلاشى حين يتجرد منه صاحبه ليعيش بزمن لا يعرفه في مدار الحياة الدنيا. إذن وكما يقرر غاسْتون باشلار فإن "الزمان حي والحياة زمانية"(2).

ولأن الزمن بهذه الأهمية وبهذه الدرجة من التعقيد والتقعير فإن القرآن قد أشار في أيما سورة وفي أكثر من آية إلى هذه الحقيقة، التي تقرر تعدد الأزمان واختلافها، فتحدث عن الزمن بمفهومه الدنيوي وتحدث عنه في مفهومه الأخروي كقوله عز من قائل: ﴿تعرج الملائكة والروح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة﴾(المعارج/4).

إن تقدير اليوم في هذه الآية مختلف تماماً عن تقديره عندنا؛ فاليوم كما هو

معلوم في التقدير الدنيوي هو أربع وعشرون ساعة، أما اليوم في الآية؛ فيقدر بخمسين ألف سنة. وهذا مثال فقط، والمقام لا يسمح في البسط أكثر في هذا الجانب.

ويمكننا أن نلمس ونستشف من هذا الكلام كله أن الزمن ما زال لغزاً محيراً لم يكشف لنا إلا عن أقل أسراره وخباياه، وإذا كان الزمن بهذا الغموض والاستغلاق الدلالي في الواقع الموضوعي، فإنه في الواقع السردي لا يقل تخفياً وتشظياً وغموضاً.. خاصة في الرواية الجديدة المعاصرة التي يتماهى فيها الزمن بشكل فني يحاول معه الروائي "اللعب بالأزمنة، وبالتتابع الزمني والمنطقي لأحداث القصة من حيث التقديم والتأخير"(3)، الشيء الذي يجعل القارئ يعيش حالة من التشويق مدفوعة برغبة ملحة في اكتشاف الأبعاد الزمنية للرواية وترتيبها وفق نسق منطقي.

2 ـ 1ـ الزمن في التمثل السردي:

عند الحديث عن الزمن السردي لابد من الحديث عن الشكلانيين الروس الذين يعدون من الأوائل الذين أولوا عناية خاصة بالزمن السردي، وتبيين حدوده ومفارقاته؛ إذ ميز توماشوفسكي بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي؛ "حيث يخضع السرد في الزمن الأول لمبدأ السببية؛ فتأتي الوقائع متسلسلة وفق نظام خاص. ومكسراً للاعتبارات الزمنية دون منطق في ترتيب الأحداث طبيعياً في الزمن الثاني"(4). وهذا يعني أن توماشوفسكي يميز بين وقائع وأحداث القصة كما وقعت في الواقع؛ وهذا ما يسميه بالمتن الحكائي، وبين المبنى الحكائي، الذي هو ذلك الترتيب الزمني الذي أخذته القصة بعدما حكيت، وهذا التفريق بين الزمنين يفرض علينا الحديث عن مصطلح التزامنية الذي يعني التمييز بين الزمنين من منطق أن المبنى الحكائي يلجأ إلى خرق ذلك التسلسل في عرض الأحداث؛ لأن الكاتب لا يمكنه عرض الأحداث في المبنى الحكائي كما وقعت في المتن الحكائي فـ "وقوع حدثين، أو حدوث أشياء ما في وقت واحد يمكن الإقرار به في الواقع، ولكنه سيستحيل الإخبار بهما في وقت واحد، إذ لا يمكن للمخبر أياً كان، الإخبار بهما في آن واحد وبلسان واحد، وإينما يعمد إلى الإخبار بهما بالتسلسل مع اختيار الخبر أو الحدث الواجب ذكره أولاً"(5).

وهذا التقسيم الثنائي الذي أحدثه الشكلانيون وتحدثوا عنه هو ما بنى عليه الدارسون فيما بعد آراءهم حول الزمن السردي. ولعل من أبرز هؤلاء الذين درسوا الزمن السردي وطوروا مباحثه هو تودوروف، الذي ميز بين ثلاثي، عده زمناً داخلياً، هو زمن القصة؛ "وهو الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد؛ وهو المرتبط بعملية التلفظ. ثم زمن القراءة؛ أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص" (6). وبين ثلاثي آخر عده زمناً خارجياً، وهو: "زمن الكاتب؛ أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ؛ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة، وأخيراً الزمن التاريخي، ويظهر في علاقة التخيل بالواقع"(7).

إن تـودوروف لم يخـرج في طرحـه هـذا كثيراً عما قرره الشكلانيون الروس، إلا أنـه يضيف في ثلاثيتـه هـذه اعتبـاراً لـزمن القارئ عكس الشكلانيين الروس الذين ركـزوا جل اهتمامهم على زمن النص أو الخطاب. ويقترح تودوروف إلى جانب هذا، ثنائية أشبه بثنائية الشكلانيين الروس هي: زمن القصة، وزمن الخطاب.

إلى جانب طرح تـودوروف نجد طرحاً آخر للزمن السردي هو طرح جيرار جينيت الذي عمد إلى التركيز على ثلاث علاقات هي: "العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث في القصة، والنظام الزمني لترتيبها في الخطاب، والعلاقات بين الديمومة النسبية للأحداث في القصة، وديمومة الحكي (طول الخطاب)، والعلاقة بين تواتر الحدث الواحد في الحكاية، وتواتره في القصة(8).

2 ـ تقنيات بناء الزمن في الرواية:

1 ـ 2ـ تقنيات المفارقة السردية:

لعل أهم ما يميز الزمن في الأعمال السردية هي تقنية المفارقة التي تنتقل بالقصة من طابعها الواقعي والسببي إلى طابعها التخييلي واللاتسلسلي، وهذا ما يقرره جيرار جينيت حين يعرف المفارقة بأنها عبارة عن "مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي، وأحداث الحكاية؛ وهو ما يفترض ضمنياً وجود نوع من الدرجة صفر... تلتقي عندها كل من القصة والخطاب"(9). وانطلاقاً من هذا الطرح فإن "الميزة الأساسية في المفارقة هي تباين بين الحقيقة والمظهر، مع تأكيد أن العلاقة بين المظهر والحقيقة ليست علاقة تشابه أو لا تشابه أو تعادل، بل إنها كما يرى شفالييه علاقة تضاد"(10).

وهذا التلاعب بالزمن والاتكاء على المفارقة لتحقيق ذلك غرضه خلق غايات جمالية وفنية لتكسير خطية المتن الحكائي، وهذه المفارقة تتحقق عند تحقيق مبدأي الاستباق، والاسترجاع.

1 ـ 1 ـ 2ـ الاسترجاع:

ويسمى أيضاً بالارتداد، والسوابق، وغير ذلك من الأسماء، وهو ما يعرف في السينما بتقنية "الفلاش باك"، ويقصد به "تداعي الأحداث الماضية، أو التي سبق حدوثها في الماضي واستحضارها في الزمن الحاضر، أو في زمن السرد، أو نقطة الصفر الفاصلة بين الزمنين الماضي والمضارع"(11). ويشير معظم الباحثين إلى أن هذه التقنية قد نشأت قديماً مع الملاحم مثل ملحمة هوميروس، وقد استلهمتها الروايات المعاصرة وطورتها لتعرف أنواعاً عدة، لعل من أهمها الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي، ويلجأ الراوي إلى الاسترجاع الخارجي "عندما يكون الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية ضيقاً، في حين يتناسب الاسترجاع الداخلي مع الروايات ذات التراكم الزمني؛ حيث تتعدد الأحداث والشخصيات، ويصبح استراجاع بعض أحداث الرواية ذاتها، أو العودة إلى تاريخ بعض الشخصيات من داخل الرواية أمراً يتناسب مع مثل هذه الروايات ذات التراكم الزمني" (12).

إن رواية العلاّمة من الروايات التي تطغى فيها تقنية الاسترجاع بشكل كبير وملحوظ، خاصة الاسترجاع الداخلي؛ الذي ينقسم عند الدارسين إلى نوعين كبيرين هما الاسترجاع الداخلي الغيري الذي "يتناول مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، إما بإدخال شخصية حديثاً يريد السارد إضاءة سوابقها... أو شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت يجب استعادة ماضيها قريب العهد"(13).

واسترجاع داخلي مثلي وهو "تناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، ويظهر خطر التداخل هنا واضحاً بل محتوماً في الظاهر"(14). وهذا النوع من الاسترجاع عكس الأول، ولعل الاسترجاع الأول هو من وظف أكثر في الرواية، وذلك راجع إلى الطابع التاريخي للرواية، فالروائي يحتاج إلى إنارة الشخصيات أكثر ما يحتاج، وهذا واضح عندما يستذكر سوابق حياة خادم ابن خلدون المسمى بشعبان، فيقول على لسانه "فتحت عيني على الدنيا في بيت الفقيه العدل سراج الدين الفيومي الشافعي، المشهور بين أهل علمه بما اشتهر به سيدي من حرص على إقامة حدود الله وأحكامه، كبرت في ذلك البيت الكائن في الفسطاط معززاً مكرماً، حتى بلغت أشدي"(15)، إلا أن يقول عن سيده: "وحيث شعر بدنو أجله ورثني بعقد أرضاً في الصعيد من نصف فدان"(16).

ويعمد بنسالم حميش إلى الاسترجاع نفسه؛ ليعرف ويضيء ماضي شخصيات أخرى في الرواية مثل شخصية ابن خلدون، وأم البنين، وحمو، وتيمور الأعرج، والأمير برقوق وغيرهم. يقول على لسان حمو: "هاجرت إلى هذه الأرض منذ عامين مع زوجتي هاته، بعد أن تزوجتها لأقل من سنة في فاس مدينة مولدها وترعرعها"(17). وفي هذا الاسترجاع استرجاع لماضي حمو وماضي زوجته أم البنين أيضاً. ويظهر الاسترجاع الداخلي المثلي في الرواية؛ ولكن بصورة باهتة وأقل من حضور النوع الأول، ومن ذلك قول عبد الرحمن (ابن خلدون) وهو يحكي مناماً رآه: "وتذكرت يوماً إحداها متناً ومبنىً؛ قلت فيها للسلطان فرج المترنح سكراً بين ندمانه غلمانه: قد حملتني معك إلى حرب رديئة هربت منها، وتركتني في ظل عدوك مفقوداً حتى شاع خبر هلاكي وتشتت أهلي، فما تقول؟ وإذا بالسلطان يطلق ضحكة منكرة ويرد مستهتراً: هل من هو في سنك أيها القاضي العجوز ما زال يعشق ويهوى، وزوجتك الثانية وجدت قرينها ولا شك، فاطوِ صفحتها وانس"(18). وهذا الحلم الذي يرويه حميش على لسان عبد الرحمن كان استكمالاً لقصته مع المنامات التي كانت تراوده جراء بُعد أهله عنه، فهذا الاستذكار جاء في الخط نفسه.

واستقصاء كل ما جاء في الرواية من استرجاع داخلي غيري ومثلي صعب؛ لضيق الغلاف الزمني لهذا البحث لذلك سنلجأ إلى تقنية الاسترجاع الخارجي الذي يأتي في الروايات لإكمال وتنوير القارئ بأحداث سابقة ليملأ بها فراغات في الزمن الحاضر للسرد، وهذا النوع من الاسترجاع تبقى سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى ولا

تتداخل معها، وهذا الاسترجاع قليل في الرواية مقارنة مع الاسترجاع الداخلي، ويظهر هذا الاسترجاع مثلاً في قول ابن خلدون لحمو: "حدثتك في المرة الفائتة يا حمو عن مثالب العصبية، وبحت لك بانجذابي اليوم إلى تلمس بديلها الأرفع" (19). وقوله حكاية عن سجنه في المغرب: "لم ينته اعتقال أمير بجاية إلا أواخر عهد أبي عنان، أما أنا فتلقيت وعداً من هذا بتحريري على أثر قصيد تضرع وشكوى من مائتي بيت... ولم يطلق سراحي إلا بعد موته خنقاً على يد وزيره الفودودي..." (20). إلى غير ذلك من الاسترجاعات التي تصبو إلى إكمال أحداث الحاضر السردي بالماضي منها؛ لتتوازن الأحداث عند القارئ.

2ـ1ـ2ـ الاستشراف:

ويتحقق حين يتم "عرض بعض الأحداث قبل زمنها الحقيقي من زمن الحكاية، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث، ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد؛ أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب؛ لاستشراف مستقبل الأحداث" (21). والاستشراف أنواع تنقسم بدورها إلى أنواع تحمل الأسماء ذاتها المذكورة في الاسترجاع.

ومقارنة لحضور الاستشراف في الرواية مع حضور تقنية الاسترجاع فيها، يمكننا أن نستشف ونكتشف أن حضور الاسترجاع كان أكثر؛ وذلك راجع كما قلنا إلى طابع الرواية التي هي في حقيقتها سيرة غيرية تحكي حياة علم من أعلام الأمة؛ هو ابن خلدون؛ لذلك فإن الإكثار من تقنية الاستشراف في هذه الرواية قد يحيل الرواية، كما انتبه إلى ذلك الباحثون، إلى وثيقة بوليسية، مثل التي نجدها عند أغاثا كريستي، التي تؤثر أن تبدأ من الأحداث النهائية للحكاية نزولاً إلى الأولى؛ لتتتبع الأسباب التي أفضت إلى تلك النتائج. وعلى أي، فإن حميش يوظف هذه التقنية عندما يريد أن يستبق نتيجة ستحدث أو حدثاً سيقع؛ مثلما فعل مع ابن خلدون عندما استبق حدث عودته من الحج، وحدث موت حمو، وذلك على لسان حمو نفسه حين يقول: "ستعود إلينا يا معلم حاجاً باراً، موفور العافية، وإن وجدتني قضيت نحبي فالأوراق كلها عند أم البنين حيث تخبئ حليها"(22). ويظهر هذا أيضاً في ما قاله الأمير برقوق لابن خلدون: "مات (بطا) الذي كان يقيك شر (سودون)، وهذا المتعصب له علي دين أنت تعرفه، لكني في القريب، إن شاء الله، سأوليك قضاء المالكية عوضاً عن ابن التنسي، سواء بقي حياً أو قضى نحبه، أما عن حالي فإني لا أخفيك سراً أن العظم وهن مني، ولا أظن نزال تيمور سيكون معي، بل مع ولي عهدي ابني الناصر فرج" (23). وهذان التطلعان يندرجان في الاستشراف الداخلي الذي يوطئ لأحداث ستجري لاحقاً في الزمن السردي تخص مصائر بعض الشخصيات داخل الرواية.

إن هذه الاستشراقات تأخذ بعين الاعتبار، كما يرى الباحث حسن بحراوي، التطلعات القادمة؛ إذ يصير الاستشراف "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري

الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادث ما"(24). وهذا بالضبط ما أريد بسرد تلك الاستشرافات على لسان شخصيات رواية حميش. وبما أن هذه الاستشرافات كان يراد بها التحقق، فإننا يجب أن نقر أن هذه التقنية لا تتصف دائماً باليقينية؛ إذ ليس لك استشراف ضروري التحقق، فقد يستشرف الراوي حدثاً ما ولا يتحقق، ومثال ذلك، استشراف خارجي استشرفه ابن خلدون حين تحدث عن ظهور أمراء وسلاطين في زمنه يحكمون على هدي السلف الصالح يعيدون الخلافة الراشدة، يقول: "... وكلها خيارات يأتي سلاطين آخرون يخاطرون بتعميقها رغم كل العوائق والمثبطات، وسيظهر مجدداً من بين هؤلاء مصلحون مهتدون بسنن الخلافة الراشدية المثلى، وأتخيل ظهور سلطان قوي في المغرب يرى انسداد السبل أمامه شمالاً وشرقاً..."(25).

إن توظيف هذه التقنية يسعى إلى كسر خطية الزمن السردي؛ فالأحداث الاستشرافية أحداث مستقبلية تتميز كونها لم تقع بعد في زمن السرد.

2ـ2ـ تقنيات الحركة السردية:

2ـ2ـ1 تسريع السرد:

تساهم تقنية تسريع السرد في جعل الراوي يركز على الأحداث التي تبني فكرته التي يريد إيصالها عبر السرد إلى المتلقي، فيلجأ إلى القفز على كثير من الأحداث التي يراها لا تمثل إلى فَضْلات داخل متن القصة، فيتحقق لدى القارئ، من وراء هذا، نوع من التوقع الدائم لمآلات الأحداث والشخصيات... وبهذا يصير مؤلفاً، إلى جانب المؤلف الفعلي؛ لأنه يصير فاعلاً ومشاركاً في عملية بناء معنى القصة، وهذه التقنية هي ما يعرف بالحذف. ونجد في المقابل اللجوء إلى تقنية أخرى هي الخلاصة التي تحقق تقزيماً في زمن الحدث؛ لتجعله يصل إلى القارئ مختصراً، فتشده إلى إكمال قراءة أحداث القصة دون أن يقع في الرتابة أو الملل.

2ـ2ـ1ـ1ـ الحذف:

وهو "إسقاط فترات زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة دون تفصيل في أحداثها"(26).

ويمكننا أن نميز فيه بين ثلاثة أنواع:

ـ الحذف الصريح: وهو ما يعبر عنه بعبارات أو كلمات صريحة محددة مثل: مرت سنتان، أو صريحة غير محددة مثل: مرت مدة طويلة.

ورواية العَلاّمة تتكئ على هذا النوع من الحذف الصريح، فالراوي بن سالم حميش إما نجده يلجأ إلى تحديد المدة المحذوفة تقصياً للدقة ــ وهذا كثير في الرواية ـ مثل قوله على لسان عبد الرحمن: "ستة أشهر مرت على دخولي بأم البنين"(27). أو كقوله: "مضى الشهر وأنا أزور المرأة ليلة كل جمعة بصحبة شعبان"(28). وإما أن يلجأ إلى حذف مدة غير محددة وغير دقيقة، والأمثلة كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر، قوله: "مدة من الزمن مرت"(29). والغرض من هذا

الحــذف هــو جعــل البــاب مفتوحــاً أمــام افتراضات القارئ وتوقعاته.

ـ الحـذف الضـمني: وهـو حـذف يعـد معقداً وغامضاً، وهـو غير صريح، ويمكـن التوصـل إليــه، واسـتخراجه، مــن خــلال التأويل، وافتراض وجود ثغرة في التسلسـل الزمني في أحداث القصة، وهذا ما يمكننا لمسـه في الفصل الأول من الروايـة، المعنـون بـالإملاء في الليـالي السـبع، إذ نجـد الـراوي يعنون كل ليلة بِمَتَمِ ليلة شهر ما، بداية من شـهر صـفر وانتهـاء بشـهر شـعبان، وهـذا يجعلنـا نفهـم أن هنـاك حـذفاً ضـمنياً لليـالي الأخـرى مـن كـل شـهر مـن تلـك الشـهور، فالليلـة الـتي ركـز عليهـا الـراوي هـي الليلـة الأخـيرة مـن كـل شـهر مـن تلـك الشـهور السـبعة. وهـذا الحـذف يمكننـا أن نلمسـه أيضاً في حدث الحج الذي حذف كلياً ولم يركـز علـى مـا وقـع في تلـك الرحلـة، ولم يتطـرق إلى كيفيـة قضـاء مناسـك الحـج إلا لماما فقط، وهذا القفز يشعرنا بوجود ثغرات في التسلسل الـزمني في رواية الأحـداث، وإذا أردنـا أن نتحـدث عـن هـذه الثغـرات أكثـر فإننـا نسـتطيع أن نشـير إلى ذلـك الحـذف الضـمني الموجـود بـين الانتقـال مـن فقـرة إلى أخـرى بعبـارات تفيـد وجـود تجـاوز واضـح لكثير من الأحـداث والأزمنـة المرتبطـة بتلك الأحداث، ومثال هـذا قـول السـارد: "في فـاتح ذي الحجـة"(30). وقولـه: "في الأسـبوع الأول مـن شـعبان مـن السـنة الموالية"(31). وهـذا الحــذف يــروم إلى إشــعارنا الــدائم بتلــك الانتقالات المفاجئة داخل القصة.

ـ الحذف الافتراضي: وهـو أكثر أنواع الحذف ضمنية وغموضاً وتخفياً... إذ يصعب تقصيه بسهولة، وهذا النـوع يمكـن تحديده في تلك الفراغات أو البياضات أو البياضات المطبعيـة / البصـرية، الـتي تظهـر بـين سـطور المقاطع وهو مـا يعبر عنـه بثلاث نقـاط أفقيـة (...)، وهــذا كــثير في روايــة العلامــة؛ إذ يمكننا أن نجده في صفحات كثيرة، مثل: صـفحة (15 و38 و 39و 40)، وغـير ذلـك من الصفحات. ويمكن أن نتتبع هذا الحذف في تلك الفراغات التي تكون بترك مساحات بيضـاء بـين كـل فصـل وفصـل، أو مقطـع وآخـر، أو عنـوان وآخـر، يعقبهـا سـرد آخـر، و"يشـعر القـارئ مـع هـذه الفراغـات بنهايـة الحدث المسرود زمنياً ودلالياً، ومن ثم يهيئ نفسه لاستقبال حدث آخر مختلف عما قبله زمانياً ودلالياً"(32).

هـذا ويجـب أن نفهـم أن الحـذف تقنيـة توظف لغرض تسريع السـرد، فيصبح معهـا زمن السرد من زمن القصة.

2ـ1ـ2ـ2ـ الخلاصة:

وتتعلـق بسـرد أحـداث وقعـت في أيـام أو شـهور أو سـنوات ويـتم عرضـها في بضـعة سطور أو في فقـرات قصيرة بشـكل مجمـل غير مفصل فيه.

وقد حظيت رواية العَلاّمة بمجموعـة مـن الخلاصـات الـتي تخللـت أحـداث الروايـة، وجعلتها تتسارع بوتيرة كبيرة نظراً إلى طـابع الروايـة الـتي تريـد بسـط أكثـر عـدد مـن الأحداث.

ويميــز البــاحثون في الخلاصــة بــين تلخيصات محددة، وأخرى غير محددة؛ وهـي الـتي يصعب معهـا تحديـد المدّة الزمنيـة الـتي استغرقتها؛ لعدم وجود إشارة زمنية تحددها.

ويحضر هذا النوع من الخلاصة في الرواية عندما يلجأ الراوي إلى تلخيص حكاية حياة شخصيات أمثال حمو، وأم البنين، شعبان، وغيرهم، دون أن يلجأ إلى تحديد المدة الزمنية التي استغرقتها هذه القصص. وفي المقابل فإن الرواية تلجأ إلى التلخيصات المحددة للزمن، مثل ما حكاه ابن خلدون عن سجنه في أيام الأمير فرج، بسبب عدم امتثاله للأوامر التي تقضي بمخالفة أحكام الله في القضاء الذي كان يشغله، فحددت هذه المدة التي بقيها في السجن في أسبوع، ولكن هذه المدة ستلخص في فقرة قصيرة، يقول فيها حميش: "في السجن لم يفكر العلامة في سوء حاله بقدر ما فكر في علامات تصدع الصف المصري، وتوافر حظوظ الانقضاض المغولي، صغر السلطان، كم صغر في عينيه، ألعوبة صار بين عصابات بطانة السوء، لا يخرج من ربقة حجر إلا ليسقط في أخرى. والعلماء من أهل العقل والخير لا مكان لهم ولا سلطة.. عند موفى الأسبوع أمر عبد الرحمن بمغادرة السجن"(33).

ويظهر لنا توظيف التلخيصات غير المحددة أجدى، لأنها تأخذ بعين الاعتبار القارئ، وتشركه في ملء الفراغات الموجودة في القصة بسبب تسريعها للأحداث والقفز عليها، ولا شك أن هذه التقنية تجعل زمن السرد أقل من زمن القصة.

2ـ2ـ2 تعطيل السرد:

وهو عكس المصطلح الأول الذي هو تسريع السرد، فالروائي يلجأ إلى تعطيل السرد لتبطئ حركته وتمطيطه، لكي يكسر بعضاً من الرتابة، ويجعل القارئ يتوقف قليلاً أمام مشاهد أخرى تعمق وعيه بأحداث القصة، ويتحقق هذا باللجوء إلى تقنيتين أساسيتين هما: المشهد والوقفة.

1ـ2ـ2ـ2 المشهد:

ويقصد به تلك المقاطع الحوارية التي تأتي في ثنايا القصة، ويرى كثير من الباحثين أن المشهد يتسبب في تعطيل السرد وإبطاء الزمن، إلا أننا إذا تمعنا أكثر فإننا سنجد أن توظيف المشهد لا يقف إلى هذا الحد بل يمكن أن يستخدمه الراوي ويتغيا من وراء توظيفه الوصول إلى تحقيق أغراض جمالية، منها: الكشف عن خبايا الشخصيات، والأمكنة، وطبيعتها وأبعادها النفسية والاجتماعية، وهذا ما نجده في الرواية، خاصة في ذلك المشهد الذي طال ليشغل أكثر من 10 صفحات، من صفحة 193 إلى غاية صفحة 202، وهو الحوار الذي دار بين كل من ابن خلدون، والأمير برقوق، ونائب الحضرة ابن التنسي، وسودون مرتب الجلسات وحارس الحركات والسكنات، وقد كشف في هذا الحوار عن مجموعة من الخبايا، خاصة التي تتعلق ببرقوق النفسية؛ إذ كان قلقاً على مصير الدولة من الزحف المغولي الذي كان تحت قيادة تيمور لنك الأعرج. وما يمكننا ملاحظته في رواية العَلّامة هو طول المشاهد الحوارية، وهذا يمكن لمسه، إلى جانب ما أشرنا إليه، في الفصل الأول، الذي يمكن عَدّه فصلاً حوارياً بامتياز؛ إذ نشهد فتح حوار طويل على مدى الليالي السبع بين ابن خلدون وحمو، الذي كان يطرح على ابن

خلدون أسئلة وهو يجيبه عليها، وقد تخللت هذه المشاهد الحوارية بين ابن خلدون وحمو، حوارات أخرى بين حمو وزوجته أم البنين، أو بين حمو والخادم شعبان، وغير ذلك.

وهذه المشاهد كلها أضفت "نوعاً من التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب"، الشيء الذي "ينفي عن المشهد تعليق الزمن وتعطيله؛ لأن المشهد لا تتبعه إعادة للسرد بوتيرته الطبيعية؛ فالمشهد متداخل بالسرد"(34).

2ـ2ـ2ـ2ـ الوقفة:

وهي عبارة عن وقفات يحدثها الراوي لوصف شيء ما، ويلجأ إليها لأنها تؤدي وظائف جمالية، تتحقق عندما يتتبع الواصف جزئيات الشيء الموصوف باختصار أو بإسهاب.

والملاحظ في رواية "العَلاّمة" لجوء حميش إلى الاقتضاب أكثر في الوصف وعدم الإسهاب في نقل الحيثيات والجزئيات الكثيرة، ويأخذ وصفه أبعاداً متنوعة تتراوح وتتمثل في رسم ملامح كثيرة من الشخصيات الرئيسة أو الثانوية في الرواية، مثل: حمو، والخادم شعبان، وأم البنين، وتيمور الأعرج، وسعد أخو أم البنين، الذي يصفه الراوي على لسان ابن خلدون، بشكل مقتضب جداً فيقول: "استقمت واقفاً متهيئاً للخروج فإذا أنا بي أرى الشباب المنكر يتوجه نحوي سائلاً أخته "شكون يكون؟"، كان فعلاً كما وصفوه لي، بل أكثر: خنثى مشكل، ينطق يشير كالنسوة، وعليه أمارات السكر والسوء"(35). وهذا الوصف المقتضب يتكئ على الإشارة والاقتضاب، ما يجعل القارئ يشترك أيضاً في إتمام تصوره لهذه الشخصية المائعة، وقد ركز الراوي في هذا الوصف على إبراز المواصفات الخارجية للشخصية، وهو الطاغي في الرواية عندما تنار الشخصيات بوصفها للقارئ. ونجد أن هذا الوصف يتميز بكونه يتماهى مع السرد و"بخلوِّه من أي إشارة إلى زمنية خارجية، وإنما يتعلق بالإيقاع النفسي الداخلي للشخصية"(36).

ينضاف إلى هذا الوصف، وصف آخر ظاهر في الرواية وهو الذي يركز على الأمكنة، فتظهر مجموعة من الأمكنة الموصوفة باقتضاب تارة، وبإسهاب تارة أخرى، وهذا قليل، ومن بين هذه الأمكنة نجد النيل، ومنزل ابن خلدون، وشوارع القاهرة التي وصفها الراوي على لسان ابن خلدون عندما خرج إلى شأن مع زوجته أم البنين، ومن بين تلك الأمكنة والأبنية الموصوفة أيضاً نجد قصر برقوق الفاخر الذي يصف ابن خلدون غرفة من غرفه قائلاً: "فمثل هذه الغرفة قد تسع سكنى أسرتين من الفسطاط أو أكثر، وهي تفوق منزلي ببضعة أمتار وببذخ الفرش والأثاث"(37). إن هذا الوصف يروم من خلاله الراوي إلى تسليط الضوء على البذخ والترف الذي كان يعيش فيه أمراء ذلك العصر، فعمد إلى وصف هذه الغرفة، وليقرب إلينا الصورة أكثر فإنه لجأ إلى مقارنة غرفة ابن خلدون بغرفة قصر الأمير ليتضح الفرق جلياً بيناً. ويجب أن لا تفوتنا التفاتة ماهرة ربما تكون هي المحرك

الأساس، والدافع الأول وراء إحداث وصف كهذا، وهي إشكالية الترف التي لطالما دندن حولها ابن خلدون في طروحاته، كيف لا وهو؛ أي ابن خلدون، يُعدُّ الترف بداية نهاية كل دولة تحقق فيها، واستشرى في مفاصل كيانها.

خاتمة:

من خلال تتبعنا لآليات توظيف الزمن في رواية "العَلَّامة" لبنسالم حميش، وجدنا الرواية تتمرد على الترتيب الطبيعي للزمن، وتجعل الزمن يتداخل حاضره مع ماضيه، وقد تأتى هذا التلاعب، بتوظيف تقنيات المفارقة الزمنية، خاصة تقنية الاسترجاع التي تظهر بشكل كبير في الرواية.

ينضاف إلى هذا، اتكاء الرواية على تقنيات الحركة السردية، التي لعبت دوراً مهماً في إكساب الزمن أبعاداً رمزية، وأخرى جمالية؛ تتجلى في كسر الروتين، وإشراك المتلقي في عملية بناء نسيج من المعاني يتكامل وما تطرحه الرواية من دلالات.

ويجب أن ننتبه إلى أن سبب حضور تقنية ما أكثر من الأخرى، راجع بالأساس إلى طبيعة الرواية ببعديها التاريخي والسيري، لذلك وجدنا طغيان تقنية الاسترجاع في المفارقة السردية، وطغيان تقنية المشهد الحواري في الرواية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقر أن هذه المقاربة الزمنية لا تتعدى كونها محاولة متواضعة صبت إلى سبر أغوار الزمن في الرواية، فهي محتاجة إلى محاولات أخرى تقويها وتغنيها.

الهوامش:

1ـ "مفهوم الزمن في الفكر والأدب" لرابح الأطرش، مجلة العلوم الإنسانية، مارس 2006م ص2.

2ـ "جدلية الزمن" لغاستون باشلار، ت : خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، بدون طبعة، بدون تاريخ، ص:15.

3ـ "مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة"، لعبد الصمد رايد، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 1988م ، ص7.

4ـ "بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)"، لحسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 107.

5ـ "ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"، لداود سلمان الشويلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بدون طبعة، 2000م، ص 41.

6ـ "بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)"، لحسن بحراوي، ص 114.

7ـ المرجع نفسه، ص 114.

8ـ "بنية الخطاب السردي في رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي"، لأحلام معمري، بحث لنيل درجة الماجستير، جامعة ورقلة، 2005م/ 2004، ص 27 ـ 28.

9ـ المرجع نفسه، ص30، (بتصرف).

10ـ "أنماط الرواية العربية الجديدة"، لشكرى عزيز الماضي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع355، سبتمبر 2008م، ص23.

11ـ "آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الرواية النوبية نموذجاً"، لمراد عبد الرحمن مبروك، كتابات نقدية شهرية 100، الهيئة

العامة لقصور الثقافة بدون طبعة، مارس 2000م، ص 190 ـ 191.

12ـ "بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم"، لمحمد العيد تاورته، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع5 ، 1421هـ/ 2000م، ص 150 ـ 151.

13ـ "بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج"، لنصيرة زوزو، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص19 (بتصرف).

14ـ المرجع نفسه، ص 19.

15ـ "رواية العَلاَّمة" لبنسالم حميش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق عربية شهرية 59، ط1، نوفمبر 2002م، ص 15.

16ـ المصدر نفسه، ص 15.

17ـ نفسه، ص 19.

18ـ نفسه، ص 273 ـ 274.

19ـ نفسه، ص 57.

20ـ نفسه، ص 45.

21ـ "البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي"، لعبد القادر بلغربي، بحث لنيل درجة الماجستير، جامعة الجزائر، 2005م/ 2006م، ص 134.

22ـ "رواية العلامة" لبنسالم حميش، ص 102.

23 ـ المرجع نفسه، ص 202.

24ـ "بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)"، لحسن بحراوي، ص 132.

25ـ "رواية العَلاَّمة"، ص 62.

26ـ "بنية الخطاب السردي في رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي"، لأحلام معمري، ص 70.

27ـ "رواية العَلاَّمة"، ص 134.

28ـ المصدر نفسه، ص 128.

29ـ نفسه، ص 124.

30ـ نفسه، ص 274.

31ـ نفسه، ص 278.

32ـ "بناء الزمن المتشظي في الرواية الأردنية (براري الحمى) أنموذجاً"، لنصار يعقوب، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، م34، 2007م، ص 101.

33ـ "رواية العلامة"، ص 208 ـ 209.

34ـ "بناء الزمن المتشظي في الرواية الأردنية (براري الحمى) أنموذجاً"، لناصر يعقوب، ص102.

35ـ "رواية العلامة"، ص 128.

36ـ "بناء الزمن المتشظي في الرواية الأردنية، لناصر يعقوب، ص102.

37ـ "رواية العلامة"، ص 110.

❑❑

وإلى لقاءٍ ..

ـ جمال الغيطاني في الـ (زيارة) الأخيرة .... مـــــنير الرفـــاعي

جمال الغيطاني... في الـ (زيارة) الأخيرة

□ منير الرفاعي

ربما صار الآن بإمكان جمال الغيطاني أن يحقق (أمنيته المستحيلة) في أن يُمنح "فرصة أخرى للعيش.. أن يُولد من جديد، لكن في ظروف مغايرة، وأن (يجيء) مزوداً بتلك المعارف التي اكتسبها من وجوده الأول الموشك على النفاد".

ربما صار بإمكانه أن يرتاح من أولئك الذين "يروجون للكتابة وليس لهم علاقة بالأدب، "فقد تجد طبيباً يكتب مقالاً عن روائي ويمتدحه من دون أن يذكر لنا السبب الفني لمدحه العمل، أو يكفي الكاتب أن يظهر في برنامج (توك شو) ويكتب تحت اسمه (الكاتب العالمي)، فيُعامل على أنه عالمي".

ربما صار بإمكانه أن يراقب عن بُعد، أو عن قربٍ أكثر، "الفوضى السياسية التي انتقلت إلى الفوضى الأدبية، كنتيجة مباشرة لغياب النقد. فالقضية لم تعد التخديم على النص الأدبي بالكتابة بل بالإثارة، فقد يسبب البعض فتنة طائفية أو أخلاقية كي تُباع روايته".

ربما صار بإمكانه أن يبتعد عن أولئك الذين هم "ضد التوريث السياسي، لكنهم يمارسون التوريث الأدبي. فبعد أن مات نجيب محفوظ، وجد بعض الكتاب فراغاً في قمة، وصار كل منهم يتصور أنه سيملأ مكان نجيب محفوظ عن طريق تصدير صورة إعلامية.. فتجد من يستخدم الإعلام والمواقف السياسية".

ربما صار بإمكانه أن يواصل نقده الغزو الأميركي للعراق، من دون أن تقع عيناه على التهمة التي كالها له موقع إلكتروني دانماركي يُدعى الإمبراطور، تُنسب إدارته إلى الشاعر العراقي أسعد الجبوري، بأنه الكاتب الحقيقي لرواية (زبيبة والملك) المنسوبة لصدام حسين. يومها، كذَّب الغيطاني الخبر وأوكل محاميه متابعة الأمر من الناحية القانونية والجزائية. يومها احتجَّت جهات أدبية كثيرة على ذلك بوصفها محاولة لإسكات جمال الغيطاني بعد كتابته ونشره مقالات تنتقد الغزو الأميركي للعراق. ويومها أيضاً تلقى رسائل تأييد كثيرة، منها رسالة وزيرة الثقافة السورية آنذاك الدكتورة نجاح العطار جاء فيها: "لم أصدق أن يجرؤ أحد على توجيه مثل هذه التهمة التي وجهوها إليك".

ربما صار بإمكانه أن يصر أكثر على مطالبته بإلغاء جامعة الأزهر، التي تضم 62 كلية و5 فروعاً، وضمها إلى جامعة عين شمس، وهو ما رأت فيه الجامعة إساءة لها؛ أو، ربما، صار بإمكانه أن يتراجع عن مطالبته تلك إذا ما أسفرت عن تغيير نحو الأفضل، وثيقة "تجديد الخطاب الديني" التي ساهم، لاحقاً في إعداده مع الأزهر الشريف.

لقد صار بإمكانه في هذه الـ (زيارة) أن يلملم (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) ليشهد (نهاية سكّير).

جمال الغيطاني، الذي وُلد في 9 أيار 1945 وتُوفي في 18 تشرين الأول 2015، صاحب مشروع روائي فريد، استلهم التراث المصري ليخلق عالماً روائياً عجيباً. وكان لصحبته نجيب محفوظ أثراً كبيراً في بلوغه هذه المرحلة، مع اطلاعه الموسوعي على التاريخ والأدب القديم. لقد أعاد اكتشاف الأدب العربي القديم بنظرة معاصرة جادة جامعاً بين الأصالة العميقة والحداثة الواعية.

❑❑